KUNSTGEWERBLICHE STILPROBEN: EIN LEITFADEN ZUR UNTERSUCHUNG DER KUNSTSTILE

Karl Berling

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS
745
B45

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS
745
B45

Digitized by Google

Kunstgewerbliche Stilproben

Ein Leitfaden zur Untersuchung der Kunststile

für Schulen und zum Selbstunterrichte.

Mit Erläuterungen
von

Professor Dr. **K. Berling.**

Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministerium des Innern herausgegeben von der Direktion der Königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit 248 Abbildungen auf 32 Tafeln.

Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig.
1902.

Digitized by Google

Das Übersetzungsrecht behält sich die Verlagshandlung vor.

Druck von Emil Herrmann senior, Leipzig.

Digitized by Google

745.
B45

Vorwort.

Seit etwa 30 Jahren hat sich im deutschen Kunstgewerbe ein bemerkenswerter Umschwung zum Bessern vollzogen. An grösseren Aufgaben erstarkte das Können und das Selbstbewusstsein vieler Kunsthandwerker. Verloren geglaubte Techniken verschiedener Art wurden nach den ehemaligen Vorschriften oder, aus den alten Arbeiten selbst heraus konstruiert, zu neuem Leben entfacht. Man war aber auch gleichzeitig bezüglich der Formen auf die früheren Zeiten zurückgegangen, wobei es das für heute charakteristische Hasten nach Neuem niemals recht zum eigentlichen Vertiefen kommen liess. Denn nach dem Schwärmen für die deutsche Renaissance trat die Liebhaberei für Barock auf, dann folgten Rokoko, Louis XVI., Empire, man griff wieder zurück auf die Gotik, auf die Antike, auf die japanische Kunst. Kurz, das deutsche Kunstgewerbe hat eine Zeit völliger Unselbständigkeit durchlebt.

Wenn man nun heutzutage mit dieser Nachbildung früherer Stilepochen so ziemlich bis an die äusserste Grenze gelangt ist, so macht sich gleichzeitig die Meinung geltend, dass der hier eingeschlagene Weg vielleicht zur Kräftigung unseres jungen Kunstgewerbes nötig gewesen ist, aber doch, wenigstens für unsere Zeit im Prinzipe nicht mehr als der richtige anerkannt werden darf.

Denn so falsch es sein würde, das Treffliche in den Geräten, die unsere Vorfahren geschaffen haben, völlig unberücksichtigt zu lassen, so ist doch andrerseits wieder die wahllose Nachahmung derselben, welche aus ganz anderen Ansprüchen heraus entstanden sind, entschieden zu verurteilen. Es macht sich aber auch in Deutschland mehr und mehr die Meinung geltend, dass jeder kunstgewerbliche Gegenstand in erster Linie dem Zweck, dem er zu dienen hat, dann aber auch dem Stoffe und der Technik, die man bei ihm verwenden will, entsprechend gebildet sein soll.

Bei ernstem Studium lässt sich aus dem, was früher geschaffen ist, sehr viel lernen. Man soll nun aber keineswegs sklavisch nachahmen, denn dabei wird die Sache meist doch nur äusserlich erfasst. Man muss sich vielmehr klar zu machen versuchen, was für Gesichtspunkte bei Herstellung eines solchen Werkes die massgebenden waren. Dann heisst es, den Gegenstand unter Beobachtung solcher, aus der eigenen Anschauung gewonnener Gesetze, aus sich selbst heraus zu schaffen. Selbstschaffen, seine eigene Person nicht unterdrücken, das ist es, was wir bei jedem Kunstwerke verlangen. Aber gerade diese Forderungen sind die schwierigsten, die man überhaupt stellen kann, denn dazu gehört ein fein empfindender Künstler.

Ich hebe aber noch einmal hervor, umsonst brauchen die vielen trefflichen Arbeiten unserer Vorfahren keineswegs geschaffen zu sein. Man kann, ja man soll aus ihnen so viel wie möglich lernen. Dazu ist es aber durchaus notwendig, sich die Unterscheidungen der einzelnen Stile, d. h. also die Art und Weise, wie in bestimmten Zeiten und bei

89935

Digitized by Google

bestimmten Völkern verschiedene Auffassungen geherrscht haben, klar zu legen, ein Bedürfnis, das sich überall bei uns fühlbar macht. Denn das sind Kenntnisse, welche heutzutage nicht nur von Jedem, der im Kunsthandwerk oder in der Kunstindustrie thätig ist, sondern auch vom Geschäftsmanne, der auf diesem Gebiete zu thun hat, ja von Jedem, der einiges Interesse für die ihn täglich umgebenden Geräte besitzt, verlangen muss.

Um nun auch ihrerseits diesem häufig zu Tage tretenden Bedürfnisse Rechnung zu tragen, hat die Kunstgewerbeschule zu Dresden seit einigen Jahren zunächst für die Abteilung der Zeichenlehrer unter Leitung des Herrn Professor Rade einen Kursus „Stilübungen" eingerichtet, in denen die Schüler beim Zeichnen von Museumsgegenständen angeleitet werden, sich die Kenntnis von der Eigenart der verschiedenen Stile anzueignen. Dieser Unterricht hat sich nicht nur bei den Schülern selbst trefflich bewährt, sondern hat verschiedentlich den Wunsch laut werden lassen, einen solchen Lehrgang durch Veröffentlichung auch für weitere Kreise nutzbar zu machen. Dies ist der Grund, der die Entstehung des vorliegenden kleinen Werkes veranlasst hat. Auf mehrfach geäusserten Wunsch sind 7 Tafeln hinzugefügt worden, welche die orientalischen Stile behandeln und welche unter Leitung des Herrn Professor Seyffert gleichfalls von Schülern der Kunstgewerbeschule gefertigt sind. Da sich das vorliegende Buch in erster Linie an die Schüler von Kunstgewerbeschulen, von gewerblichen Fortbildungs- und Fachschulen, sowie zum Selbstunterricht an die Kunsthandwerker richtet, ist der beigegebene Text möglichst einfach und knapp gehalten. Dabei ist jede Polemik streng vermieden und eine kurze, übersichtliche Einteilung erstrebt worden. Aus dem letzteren Grunde ist die Besprechung der ägyptischen, westasiatischen, byzantinischen und germanischen Kunst fortgelassen. Denn es sind dies Stile, welche wohl in der allgemeinen Entwickelung ihre grosse Bedeutung haben, deren Behandlung aber für den Leser, an den sich dies Buch vorzugsweise richtet, wenig fruchtbringend, ja wahrscheinlich geeignet sein würde, Unklarheit zu schaffen.

Da von der Kunstgewerbeschule unter Zeichnungen, bei deren Anfertigung an eine Veröffentlichung nicht gedacht wurde, und die meistens dem Kunstgewerbemuseum entlehnte Gegenstände zeigen, gewählt werden musste, konnte eine erschöpfende und systematische Vorführung aller einzelnen Gebiete des Kunstgewerbes nicht erstrebt werden. Es handelt sich hier aber auch weniger darum, den geschichtlichen Zusammenhang klar zu legen, als um ein Verständnis für die Eigenart der einzelnen Stile zu erwecken, Mittel an die Hand zu geben, die Unterscheidungen in den verschiedenen Stilwandlungen kennen zu lernen. Ein solcher Zweck lässt sich aber sehr wohl erreichen, wenn man den Stoff an einzelnen Beispielen innerhalb jeder Periode behandelt.

Dresden 1898.

Digitized by Google

Vorwort zur zweiten Auflage.

Mit einer gewissen Befriedigung darf die Herausgeberin auf die Besprechungen der ersten Auflage zurückblicken. Von einer Ausnahme abgesehen, ist von allen mir zu Gesicht gekommenen Kritiken die im ersten Vorwort dargelegte Absicht richtig verstanden und Ausführung von Tafeln und Text als zweckentsprechend anerkannt worden. Den bei dieser Gelegenheit ausgesprochenen Abänderungswünschen ist in der vorliegenden Auflage nach Möglichkeit Rechnung getragen.

Die Art der Entstehung der „Stilproben" hat, wie ohne weiteres zugegeben werden soll, einige Unzulänglichkeiten gezeitigt. Die Originale zu den Tafeln sind nicht für die Herausgabe dieses Werkes besonders angefertigt, sondern in der Zeichenlehrerabteilung und der Vorschule der Dresdener Kunstgewerbeschule lediglich als „Stilübungen" angefertigt worden. Einem mehrfach ausgesprochenen Wunsche folgend, entschloss sich die Direktion der Kunstgewerbeschule einen Kursus dieser Stilübungen zu veröffentlichen. Als ich nun mit der Abfassung eines begleitenden Textes betraut wurde, war es meine erste Aufgabe, unter den vorhandenen Zeichnungen die mir passend erscheinenden auszuwählen. Dass aber die von mir gegebenen Beispiele der romanischen und gotischen Periode zumeist der Spätzeit angehören und vielfach französischen oder englischen Werken entlehnt sind, habe auch ich, wie die meisten Kritiker, bedauert, ohne hier ändern zu können. Die Originale der abgebildeten Gegenstände hat fast ausschliesslich das Dresdener Kunstgewerbemuseum liefern müssen. Diese Sammlung ist aber so unendlich arm an mittelalterlichen Gegenständen, dass von den Schülern trotz der vollständigen Ausnützung des Museumsbesitzes beim Mittelalter meist zu Abbildungswerken gegriffen werden musste. Mit dem Hinzufügen einer neuen unter Leitung Professor Rades hergestellten Tafel (V) ist hier in etwas abgeholfen. Weiter hat auf mehrfach ausgesprochenen Wunsch der ägyptische Stil im Text und einer Tafel (I) Berücksichtigung gefunden. Letztere wurde unter Leitung Professor Seyfferts im Anschlusse an ein französisches Spezialwerk über Ägypten von Schülern unserer Vorschule angefertigt.

Verschiedentlich wurde von der Kritik bemängelt, dass der assyrische, byzantinische und germanische Stil nicht mit berücksichtigt worden sei. Schon in dem ersten Vorwort sind Gründe für das Weglassen angegeben worden. Ich füge hier hinzu, dass unsere Schüler für die „Stilübungen" zu wenig Zeit haben, um auch diese Stile in der gleichen Weise wie die anderen durchzuarbeiten. Es wird dies aber auch nicht für nötig gehalten, denn ihr Lehrer ist der Meinung, dass sich Jeder, der die Hauptstile kennt und damit im allgemeinen weiss, worauf es bei Stilunterscheidungen ankommt, auch leicht in diesen uns doch immer etwas ferner liegenden Stilen zurechtfinden wird. Da unsere Schüler für diese Stile keine Zeichnungen anfertigen, konnten Tafeln hierfür

Digitized by Google

nicht beigefügt werden. Um aber den ausgesprochenen Wünschen möglichst gerecht zu werden, haben die genannten Stile im Text ihre Berücksichtigung gefunden.

Anders stelle ich mich zu dem gleichfalls von einigen Seiten ausgesprochenen Bedauern darüber, dass in den „Stilproben" garnicht auf den „modernen" oder „modern-englischen" Stil eingegangen sei. Hierzu konnte ich mich nicht verstehen. Denn meiner Meinung nach gehört in ein geschichtliches Werk, besonders in ein solches von Leitfadenartiger Kürze, eine noch nicht geschichtlich gewordene Entwicklungsperiode nicht hinein. Wir, die wir selbst mitten in dieser Periode stehen und deren weiteren Verlauf keineswegs abzusehen vermögen, sind garnicht zu beurteilen im Stande, in welchen Einzelheiten die wesentlichsten charakteristischen Merkmale unseres Kunstgewerbes liegen. Denn dass die Gesamtheit der Erscheinungen, die uns in der mächtigen und vielumstrittenen Bewegung der Kunst unserer Zeit entgegentreten, mit zwingender Notwendigkeit das geben wird, was man einen Kunststil nennt, davon bin auch ich überzeugt. Worin aber die Eigentümlichkeiten des Stiles um 1900 bestehen, lässt sich, meiner Meinung nach, jetzt noch nicht feststellen. Nur ganz im allgemeinen möge hier angedeutet werden: der heutigen Richtung gebührt das Verdienst, dass sie die alten, so häufig schon geforderten Grundsätze wieder mehr in den Vordergrund stellt. Sie verlangt vor allem, dass jeder kunstgewerbliche Gegenstand dem Zweck, dem er dienen soll, in seiner Formgebung entspricht. Weiter fordert sie Wahrheit, Wahrheit in der Konstruktion, Wahrheit im Material. Im Gegensatz zu der früher geübten Nachahmung sollen dann weiter die kunstgewerblichen Gegenstände möglichst Originalität zeigen. Dass eine solche Forderung im Hinblick auf das gedankenlose, geistesarme Nachahmen beim Beginn überaus scharf betont wurde, ist begreiflich. Man wollte in erster Linie zeigen, dass man nichts von den Formen, die früher erzeugt worden waren, zu benutzen brauchte, dass man völlig selbständig schaffen könne. Nur die Natur liess man als Lehrmeisterin gelten. An der Schwierigkeit dieser Forderung sind unendlich viele der neuzeitlichen Schöpfungen gescheitert. Denn diejenigen Gegenstände, denen man es ansieht, dass sie nur, um originell zu sein, hergestellt wurden, sind es vor allem, die der sonst durchaus gesunden neuen Richtung die meisten Feinde verschafften.

Dresden im Januar 1902.

K. Berling.

Digitized by Google

Einleitung.

In die ersten Anfänge der Entwickelung des Menschengeschlechts muss auch der Ursprung unseres Handwerkes gelegt werden. Denn wenn der viele Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung lebende „Diluvialmensch" sich einen vom Baume gerissenen Ast zu einer Keule umwandelte, ein Tierfell zur Bekleidung seines Körpers herrichtete oder ein Schöpfgefäss aus Lehm knetete, so übte er damit die Thätigkeit eines Handwerkers aus. Von Kunst konnte hierbei indessen noch keine Rede sein. Das war erst der Fall, als zu dem rein Zweckmässigen noch der Ausdruck eines höheren Gedankens hinzutrat. Es ist aber auch dies schon in verhältnismässig früher Zeit geschehen. Wenn nämlich der Mensch — und auch hier kommt schon der Mensch der älteren und jüngeren Steinzeit in Betracht — in seine Keule eine Anzahl paralleler Striche ritzte, zwei Felle mit regelmässig zur Wirkung gebrachten Kreuzstichen zusammenheftete und in bestimmter Entfernung im Thon die Abdrücke seines Daumens sichtbar machte, so muss man in diesen Verzierungen — so primitiv sie auch sein mögen — doch die erste Stufe eines Kunsthandwerkes anerkennen. Die Zweckmässigkeit allein ist also das ursprüngliche, zu der infolge der Entwickelung die Verzierung, die „Verschönerung", die Kunst hinzugetreten ist.

Es leuchtet wohl ohne weiteres ein, dass man, nachdem man einmal Geschmack an einer solchen Verzierungsweise gefunden hatte, es versuchte, sie nach Möglichkeit zu vervollkommnen und reicher und reicher zu gestalten. Ein solches Streben lässt sich an der Hand unzähliger, aus der „Steinzeit" und der dieser folgenden „Bronzezeit" stammender Gegenstände nachweisen. Diese Ornamente bestehen im wesentlichen aus der Zusammensetzung von parallelen oder sich schneidenden Graden, Zickzacklinien, konzentrischen Kreisen und Spiralen, von Dreiecken, Kreuzen, Rauten- und Schachbrettmustern. Auch eine Art von „Mäanderornament" kommt hier schon vor. Alles das hat sich vorzugsweise aus der Technik herausgebildet. Dann — und zwar lässt sich dies zum Teil in die älteste Steinzeit zurückverfolgen — traten infolge des Nachahmungstriebes auch Nachbildungen von Tieren, Menschen und Pflanzen hinzu.

Eine auf den ersten Blick überraschende Übereinstimmung dieser ältesten Verzierungsweise erklärt sich aber aus der oben angedeuteten Entstehung einerseits und aus einem allen Menschen innewohnenden Trieb, sich das Leben durch die Kunst zu verschönern, andrerseits. Denn bei den Ausgrabungen in Kleinasien oder in Südfrankreich, in den Pfahlbauten der Schweiz, in den Hünengräbern des Nordens, bei den Verzierungen der Indianer, bei den „wilden" Völkern von heute, ja bei unsern eigenen Kindern, d. h. also überall dort, wo uns die Lust zum Verschönern mit einer völligen Ursprünglichkeit der Anschauungen zusammen entgegentritt, findet man das sogenannte „primitive" geometrische Ornament.

Digitized by Google

Wenn nun aber auch der Beginn der Kunst überall grosse Übereinstimmung zeigt, so musste doch ihre Entwickelung an allen Orten und zu allen Zeiten eine verschiedene sein. Denn die Art, wie sich die Kunst bei einem Volke entfaltet, ist abhängig von den äusseren und inneren Verhältnissen, unter denen es lebt; ist abhängig von dem Klima und der geographischen Lage seines Landes, von seiner Erstarkung und politischen Stellung, von seinen religiösen und sonstigen Anschauungen, Empfindungen u. dgl. Die Verschiedenheit, die uns hier überall entgegentritt, hat dann auch die Verschiedenheiten in der Kunstentwickelung gezeitigt. Diese nun, soweit sie bei der Kunst im Gewerbe in Betracht kommen, sollen in folgenden Blättern besprochen werden.

Digitized by Google

Aegypten.

Die älteste Kunstausübung der historischen Zeit weist auf Aegypten. Die Bewohn- Taf. I.
barkeit dieses an die Wüste grenzenden Landes wurde allein durch die regelmässig wiederkehrenden Überschwemmungen des Nils ermöglicht. Sie erhielten daher auch für Aegypten eine derartige Bedeutung, dass durch sie der Volkscharakter, die Religion, die Kunst, mithin das gesamte Kulturleben beeinflusst wurde. Sie wiesen den Aegypter auf Deichbau, Vermessungen, Astronomie; sie machten ihn ernst, abgeschlossen und mystisch in seinen Anschauungen über die Götter und über Leben und Sterben.

Mächtige Pyramiden, Tempel, Felsengräber, Sphinxe und Obelisken sind uns aus den Hauptperioden aegyptischer Kunst erhalten. Äusserst charakteristisch ist die abschliessende Gliederung, da sie sich bei fast allen aegyptischen Bauten in der gleichen Zusammensetzung zeigt. Sie besteht aus einer steilen Hohlkehle, die oben mit einem Plättchen, unten mit einem Rundstabe abschliesst (I, 1 u. 5). Doch auch vom Kunstgewerbe dieses Landes wird keiner in technischer und künstlerischer Beziehung gering denken, der daraufhin einmal das Erhaltene, vor allem aber die alten aegyptischen Wandmalereien ansieht. Die Mauern fast aller aegyptischen Bauten sind mit einem Stucküberzug versehen und dieser mit Hieroglyphen (Bilderschrift) oder Darstellungen aus dem Leben der Herscher, der Krieger, der Handwerker u. s. w. in kräftigen, hart nebeneinander gesetzten, ungebrochenen Tönen bemalt worden. Meistens ist die Zeichnung geschickt aber völlig flächenhaft ausgeführt, mit äusserst naiver Behandlung der perspektivischen Gesetze. Aus späterer Zeit finden sich solche Malereien auch auf Papyrusrollen. Reichlich sind bei den verschiedenen Geräten, beim Hintergrund und bei der Umrahmung die in kräftigen Farben gehaltenen Ornamente vertreten. Unter den geometrischen ragen Wellen-, Spiral- und Zickzacklinien (I, 2), Sterne auf blauem Grunde, Kreuze in Verbindung mit Ringen (I, 5) und Blumen zusammenhaltende Bänder besonders hervor. Auch das Mäanderornament (I, 7) war hier nicht unbekannt. Von den pflanzlichen Ornamenten seien vor allem Lotosknospen, erschlossene Lotosblüten (I, 4 u. 6), und Papyros mit ihren Stengeln genannt. Ausserdem wurden aber auch Palmen, Schilfrohr und andere Pflanzen verwandt. Symbolisch aufzufassen sind die häufig vorkommenden geflügelten Sonnenscheiben (I, 1), Scarabäen (Käfer), Geier mit ausgebreiteten Flügeln u. a. m.

In den Thonarbeiten der Aegypter zeigen sich einfache und gefällige Formen. In der Situla z. B. (dem Nileimer) wurde ein ausserordentlich zweckentsprechendes, eigenartiges Schöpfgefäss geschaffen. Geometrische Ornamente, weiss auf rotbraunem Grund gemalt, wurden bevorzugt. Blau, später auch andersfarbig glasierte Töpfe und Figuren sind uns aus Gräberfunden erhalten. Die Kunst des Glasblasens war den Aegyptern bekannt. Die wenigen auf uns gekommenen Goldarbeiten — besonders sind dies Brustschilder von Mumien — zeigen eine bewundernswerte Geschicklichkeit. Es wurden durchbrochene Goldarbeiten mit blauem Email oder mit Edelsteinen verziert

Digitized by Google

gefunden, ferner geschnittene Steine und Bronze in Verbindung mit Gold Elfenbeinschnitzereien und Statuetten, Sargdeckel, Zierlöffel und anderes in Holz geschnitztes Gerät zeigen einen hohen Grad technischer Vollendung.

Taf. I. Aegyptisch.

1. Bekrönung mit geflügelter Sonnenscheibe.
2. Wandverzierung.
3. Deckenverzierung.
4. Unterer Abschluss.
5. Pfeiler.
6. Fries.
7. Deckenverzierung.

Sämmtliche Abbildungen sind dem Werke Prisse d'Avennes, Histoire de l'art Égyptien entnommen.

Babylon und Assyrien.

Während man in Aegypten das gewachsene Steinmaterial zum Bauen benutzte, war man in Babylon und Assyrien genötigt, dieses durch Lehm oder Ziegeln zu ersetzen. Des besseren Aussehens wegen verlangten aber derartig hergestellte Mauern in den meisten Fällen eine Verkleidung. Das Bestreben diese möglichst prächtig herzustellen, brachte die Keramik im Dienste der Baukunst hier zu besonderer Blüte. Die Ziegel wurden bemalt (mit Vorliebe gelb auf blauem Grunde) und eingebrannt oder verschieden gefärbte Ziegelstücke wurden mosaikartig verwandt. Später, besonders in Neubabylon, hat man es verstanden, Ziegel mehrfarbig zu glasieren, auch wohl gleichzeitig zu reliefieren. Thonfiguren und Thongefässe haben sich nur spärlich hier erhalten. In einzelnen Fällen wurden Bronzeplatten zu Verkleidungen von Wandteilen sowie von Holzthüren genommen. Auch Bronzefiguren kamen vereinzelt vor. Endlich mögen noch aus Stein geschnittene Siegelcylinder, von denen viele auf uns gekommen sind, erwähnt werden. Die babylonisch-assyrische Ornamentation zeigt ausser den geometrischen Formen wie Zickzack-, Spirallinien, Schachbrett-, Rautenmuster und das geflochtene Doppelband, besonders häufig einfache Rosetten, Knospen, Pinienzapfen und vor allem eine eigenartig behandelte „Palmette", deren Stengel in gebogenen, miteinander verbundenen Bändern auslaufen.

A. Das Abendland.

I. Das Altertum.

Taf. II.

a) Der griechische Stil. (bis 146 v. Chr.)

Etwa bis zum 7. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung nahm die Kunst der Aegypter, Babylonier und Assyrer die erste Stelle ein. Dann wurde sie mehr und mehr von der der Griechen zurückgedrängt.

Den vielfachen, besonders in der ältesten Zeit ausserordentlich nahen Beziehungen zwischen Griechenland und Asien ist es zuzuschreiben, dass sich im Kunstgewerbe

Digitized by Google

Griechenlands in Technik und Form ein starker Einfluss von Osten her geltend machte. Aber auf dieser Grundlage fussend, haben die Griechen es doch verstanden, sich mit der Zeit zu einer vollen Selbständigkeit hindurch zu ringen und zwar zu einer Höhe, die unsere grösste Bewunderung verdient. Dasjenige aber, was vor allen Dingen dieses Lob hervorruft, ist einerseits die Rücksichtnahme auf den Stoff und die Technik, andererseits aber auf die Zweckmässigkeit im ganzen und in den einzelnen Teilen und die durchaus damit im Einklange stehende dekorative Ausstattung derselben.

Die Ornamentik. Nachdem in der ältesten Zeit auch hier der geometrische „primitive" Stil geübt worden war, wurde das Ornament nach und nach unter Hinzunahme pflanzlicher und figürlicher Ornamente künstlerisch durchgebildet. Bei einer reichen Abwechselung weiss es sich vortrefflich der Grundform anzupassen und den Zweck des zu schmückenden Gliedes richtig zum Ausdruck zu bringen. Ausser an kunstgewerblichen Gegenständen findet sich die griechische Ornamentik in reichster Weise an verschiedenen Teilen der Architektur vor, in der dorischen Ordnung meist aufgemalt, in der jonischen und korinthischen plastisch gehalten.

Platten und Plättchen, welche das Zusammenhalten zweier Gliederungen ausdrücken sollen, werden vielfach mit dem Mäander (II, 7) oder mit der Welle (II, 6), wulstförmige Glieder mit Perl- und Eierstab (II, 1) oder Flechtwerk, doppelt geschwungene Glieder (wie Karnies) mit herzförmigen Blättern (II, 2) verziert. Die Palmette, welche eine der hervorragendsten Stellen in der griechischen Ornamentik einnimmt, zeigt sich in den verschiedensten Formen; sie tritt als überfallende (II, 5 u. 6) oder als gesprengte (II, 3, 4 u. 8) auf. Vielfach ist sie auch als oberer Abschluss eines Bauwerkes verwandt worden, so auf den Tempelgiebeln als Akroterien und an Grabsteinen (Stelen II, 3 u. 4). Vom 5. Jahrhundert an tritt mit der korinthischen Säulenordnung neben pflanzlicher Rosette, Lotosblüte, Epheu, Lorbeer und Gaisblatt das Akanthusblatt oder in späterer (in hellenistischer) Zeit die Akanthusranke (Bärenklau) (II, 3, 4, 5 u. 8) zur Bereicherung der Ornamentik hinzu. Der griechische Akanthus ist spitzzackig, zeigt eine völlig regelmässige Anordnung und in den Konturen und in der Modellierung eine scharfe, spitze, starre Bildung.

Die griechischen Thonarbeiten werden den an sie durch Zweck, Stoff und Technik gestellten Bedingungen vollauf gerecht. Ihre Hauptformen, welche für die Gefässkunst der folgenden Zeit grundlegend wurden, sind folgende: 1. Amphora, eiförmiges, mit kurzem Halse versehenes, meist 2henkliges Vorratsgefäss für Wein oder Öl. (III, 11). 2. Krater, Mischgefäss mit der grössten Weite an der Mündung. 3. Hydria, Gefäss zum Schöpfen und Tragen von Wasser, ein meist 3henkliges, mit Trichter verbundenes Vorratsgefäss, das seinen grössten Durchmesser am oberen Teile hat. 4. Flasche, ein in die Länge gezogenes Vorratsgefäss mit Vorrichtung zum Ausgiessen (III, 4 u. 7). 5. Trinkschale, flache Schale mit hohem oder niederem Fuss. Aus der fusslosen Schale ist der Teller entstanden (III, 12). Taf. III.

Betreffs des malerischen Schmuckes kann man, wenn man von den primitiven Vorstufen absieht, wie folgt einteilen: 1. Schwarzfigurige „Vasen", bei denen die Figuren mit schwarzem Firniss auf dem roten Grunde gemalt sind (besonders im 6. Jhdt.) 2. Rotfigurige Vasen, bei denen die Figuren aus dem schwarz gemalten Grunde ausgespaart und in zarten Linien mit dem Pinsel gemalt wurden (Blütezeit, besonders im 5. Jhdt.) 3. Mehrfarbig bemalte Prachtgefässe, meist in Grossgriechenland (Unteritalien) gefertigt.

Die griechische Goldschmiedekunst zeigt mit Vorliebe eine Verzierungsweise, die aus der Behandlung des Stoffes selbst hervorgegangen ist, wie das Buckeln aus der

Digitized by Google

Treibarbeit, die eingeritzten Linien aus dem Gravieren und das Filigran aus der Verwendung von Gold in Gestalt des Drahtes. Vor allem sind es Gewand- und Haarnadeln, Ohr- und Fingerringe, Armbänder, Halsketten, Gürtel u. s. w., die hier in Frage kommen. (III, 8, 9 u. 10).

Auch die Bronze ist von den Griechen in ausgiebigster Weise verwandt worden, da aus ihr nicht nur sehr viele der herrlichsten und berühmtesten Statuen und Gruppen, sondern auch eine grosse Anzahl von Gerätschaften, wie Dreifüsse, Kandelaber, Lampen, Stühle und ähnliches gefertigt worden sind.

Taf. II. Griechisch.

1. Plastischer Eier- und Perlstab als Wulstverzierung.
2. Herzblattornament als Karniesverzierung.
3. Oberer Abschluss einer Grabstele in Gestalt einer gesprengten Palmette mit Akanthus.
4. Bekrönung eines Pfeilers mit gesprengter Palmette und Akanthus.
5. Fries mit überfallender Palmette und Akanthus (vom Erechtheion).
6. Band mit Palmetten und Doppelvoluten, gemalt.
7. Band mit Mäanderornament, gemalt.
8. Fries mit gesprengten und überfallenden Palmetten und Eierstab (vielleicht römisch).

(6 und 7 sind Vasenbildern entlehnt, die übrigen sind nach Gipsen gezeichnet.)

Taf. III. Griechisch und römisch.

1. Friesplatte aus Terrakotta (nach Gips) römisch.
2. „ „ (nach Gips) „
3. „ „ (nach Gips) „
4. Ölflasche (Lekythos) i. Thon. (Privatbes.) griechisch.
5. Napf „ „ „
6. Amphora „ „ „
7. Ölgefäss (Aryballos) „ „ „
8. Ohrring i. Edelmetall (aus Kertsch) „
9. Teil eines Halsschmuckes i. Edelmetall (im Louvre) griechisch-römisch.
10. Teil eines Gürtels i. Edelmetall (im Louvre) griechisch-römisch.
11. Hydria in Thon (Privatbes.) griech.-römisch.
12. Teller „ „ griechisch.
13. Pfeilerbekrönung (nach Gips) griech.-römisch.

Taf. IV.

b) Der römische Stil. (von 146 v. bis 300 n. Chr.)

Mit der Weltherrschaft übernahmen die Römer auch in den Künsten die Führerrolle. Eine eigentliche Weiterbildung hat ihre Kunst indessen kaum erfahren, sie lehnten sich vielmehr unter Hinzuziehung einiger altheimischer, besonders etruskischer Überlieferungen eng an die der Griechen an. So waren es auch in der ältesten Zeit aus Griechenland berufene Künstler gewesen, welche die Kunst in Italien ausübten. Die Unterscheidung von spätgriechisch (hellenistisch) und römisch ist daher in gewissen Fällen erschwert. Erst die römischen Kunstwerke aus späterer Zeit, besonders aus der Kaiserzeit, lassen deutlich unterscheidbare Eigentümlichkeiten erkennen und zwar zeigt sich bei ihnen: grössere Prachtentfaltung, dekorativere und malerischere Anordnung auf Kosten von Strenge und Gesetzmässigkeit, ohne dass dabei eine gewisse Symmetrie aufgegeben wird, und eine reichere und weichere Behandlung. Das pflanzliche Ornament wird bei einer stärkeren Anlehnung an die Natur voller, es überwuchert zuweilen und verliert vielfach seine zweckentsprechende Bedeutung. Der Akanthus, der als Blatt oder Ranke mindestens ebenso häufig wie in Griechenland verwandt wurde, zeigt nicht die zackigen Abspitzungen, sondern wird weichlicher, mehr rundzackig, schwer und üppiger (IV, 2, 3 u. 5) gebildet und bedeckt bei der Ranke den grössten Teil der Stengel. Der grössere Naturalismus, der diese Kunst kennzeichnet, lässt auch zu bis dahin nicht verwandten Pflanzen, wie Rosen, Platanen u. a. greifen. Die Pflanzenranke überwiegt. Hin und wieder werden noch leblose Dinge wie Opfergerät, Trophäen, Stierschädel, auch der flatternde Bandschmuck in die Ornamentik mit hineingezogen. Der älteren Zeit entstammen Handspiegel und Schmuckkästen aus gravierter Bronze. Später zog man es vor, die Geräte und zwar nicht nur die aus Bronze, sondern auch die aus Marmor oder

Digitized by Google

Thon, weniger flächenhaft zu verzieren, sondern mehr im plastischen Sinne auszugestalten. Dies lässt sich an den vielen Tischen, Stühlen, Kandelabern, Dreifüssen u. s. w., die uns aus der Kaiserzeit erhalten sind, deutlich erkennen. Bei ihren Fussbildungen wandte man mit Vorliebe Tierformen, besonders die Füsse von Zweihufern oder von Panthern und Löwen, an. Hierbei wurden die Ansätze verschiedenartiger Teile vielfach in geschickter Weise durch Akanthusblätter verdeckt (IV, 3). Reich entwickelt war bei den Römern die Wandmalerei. Dies lehren uns die 79 n. Chr. zerstörten Städte Herkulanum und Pompeji und die im Anfang des 16. Jahrh. aufgedeckten unterirdischen Grotten („Grotesken"). In kräftigen Farbengegensätzen sind hier meist in schmächtigen Scheinarchitekturen sowohl mit Menschen- und Tiergestalten belebte Pflanzenranken, als auch frei schwebende oder in Landschaften gestellte Figuren gemalt worden. Zum Fussbodenbelag wurden häufig kleinere buntfarbige Steine, auch wohl Glasflüsse genommen (Mosaik), wobei das Mittelfeld meist eine einfache geometrische Teilung, die das Ganze umgebende Einfassung (Band und Bordüre) eine reich entwickelte pflanzliche Ornamentik zeigen (IV, 1 u. 4).

Taf. IV. Römisch.

1. Einfassung eines Mosaikfussbodens (Rouen).
2. Akanthusblatt (nach Gips).
3. Tischfuss (trapezophor) (nach Gips).
4. Teil eines Mosaikfussbodens, angeblich aus der Villa Hadrian in Tivoli stammend (Königl. Sculpturensammlung, Dresden).
5. Ornamentierte Gliederung (nach Gips).

II. Das Mittelalter.

a) Byzanz und Ravenna.

Die Verlegung des politischen Schwerpunktes von Rom nach Byzanz (Konstantinopel, 330 n. Chr.) hat für die Kunstgeschichte insofern eine besondere Bedeutung, als nunmehr an Stelle des heidnischen Altertums das christliche Mittelalter trat. Wenn man in Byzanz auch von den römischen Formen ausging, ja z. T. selbst griechischer Schönheitssinn wieder lebendig wurde, so vermochte man den Geist der Antike doch nicht ganz mehr zu erfassen. Statt dessen trat die Symbolik des Christentums in ihr Recht, d. h. man betonte bei einer Darstellung den Gedanken vor der Form. Daneben zeigte sich, hervorgerufen einerseits durch die geographische Lage, andererseits durch die Willkürherrschaft eines prachtliebenden Hofes, ein bedeutender orientalischer Einfluss, der sich besonders in der Freude an der Farbe und grosser Üppigkeit kennzeichnete. Mit letzterem hing eng zusammen ein ganz bedeutender Kleiderluxus, den zu betreiben, das Erblühen der Textilkunst gestattete. Die Seidengewebe, die sich schon in Rom zur Kaiserzeit mehr und mehr Eingang verschafft hatten, wurden nun allgemein anstatt der wollenen verwandt. Man bezog in der älteren Zeit die Seidenstoffe aus Persien, wo ihre Herstellung unter den Sassaniden (226—636) die höchste Bedeutung gewann. Erst unter Kaiser Justinian (527—565) konnten Seidenstoffe auch in Byzanz hergestellt werden. Sehr bald zeichneten sie sich durch vorzügliche Technik

Digitized by Google

aus. In den Mustern finden sich neben den vorherrschenden Anklängen an die der Sassaniden (phantastische Tiergestalten, Palmetten, Blattornamente) christliche Symbole, Zirkusspiele u. dgl. Im 11. Jahrh. wurde die Kenntnis dieser Technik nach Sizilien verpflanzt. Die Farbenfreudigkeit der Byzantiner zeigt sich ausserdem besonders in einer reichen Anwendung von Mosaiken auf Goldgrund. Hiermit schmückten sie das Innere ihrer Kirchen (z. B. Sophienkirche). Aber auch in Edelmetallarbeiten lässt sich dies Bestreben erkennen, da hierbei Edelsteine und die äusserst farbig wirkenden Zellenemaillen in weitgehender Weise mit herangezogen wurden. Von den plastischen Arbeiten der Byzantiner mögen noch kleine Elfenbeinreliefs und Bronzethüren erwähnt werden. Die letzteren zeigen den vom Orient bevorzugten „Bekleidungsstil". Diese Thüren bestehen nämlich aus einem Holzkern, über den reich verzierte Metallplatten geschlagen sind.

Grossen Einfluss hat die byzantinische Kunst auf die von Ravenna, einer Stadt im Nordosten Italiens gelegen, ausgeübt. Ravenna nahm im 5. Jahrh. eine besondere Stelle ein. Da sich diese Stadt der Kaiser Honorius und dessen Schwester, Galla Placidia, und dann Theodorich, König der Ostgoten, zur Residenz erkoren hatten, waren hier eine stattliche Anzahl von Kunstwerken entstanden. Den altchristlichen Basilikenstil und byzantinische Prachtentfaltung finden wir in ihnen wieder. Mosaiken auf Goldgrund und mit Relief verzierte Elfenbeinplatten, die um einen Holz- oder Marmorkern gelegt sind (Stuhl des Bischofs Maximianus), treten uns im Kunstgewerbe Ravennas vor allem entgegen.

b) Die Germanen.

Einen zweiten vernichtenden Stoss erlitt das alte morsch gewordene römische Reich durch die nach Westen und Süden gerichteten Züge der mongolischen und germanischen Völkerschaften (Völkerwanderung 375—591 n. Chr.). Eine völlige Umgestaltung war die Folge. Viele dieser Völker nahmen das Christentum an und vermischten ihre eigene mit der römischen Kultur.

Die Kunstbethätigung der Germanen dieser Zeit zeigt sich zwar von geringem Umfange, aber doch von einer gewissen Selbständigkeit. Man glaubt die ihr anhaftende Eigenart auf den von ihr gepflegten Holzbau zurückführen zu müssen. So soll auch die germanische Ornamentik in den mit dem Schnitzmesser in Holz hergestellten Verzierungen ihren Ursprung haben. Diese zeigt vorzugsweise Linienverschränkungen oder Bandverschlingungen, bei denen die Phantasie einzelne Stücke als Teile von Tieren, wie Köpfe, Schnäbel, Augen und Krallen, ausgebildet hat. Das rein geometrische Ornament tritt mehr zurück, das pflanzliche fehlt hier, von einigen Ausnahmen im Süden abgesehen, fast ganz. Diese äusserst charakteristische Ornamentik wandten die Germanen auch an, wenn es sich um die Verzierungen anderer Stoffe, wie z. B. um Metalle, handelte. Als eine besondere, mehrfach vorkommende Verzierungsart der Edelmetallarbeiten mag noch eine Art von Glasmosaik hervorgehoben werden. Hierbei wurden Glasstücke oder Halbedelsteine, von aufgelötetem Golddraht getrennt, nebeneinander befestigt.

c) Der romanische Stil. 1000—1250.

Taf. V, VI, VII.

Mit Karl dem Grossen († 814) wurde der Norden in den Vordergrund gerückt. Ein Beispiel für die Kunst dieser Zeit findet man auf Taf. V, 1. Es ist dies eine Löwenmaske mit Zugring, die eine der Thüren an der Palastkapelle zu Aachen ziert. Das Material ist Bronzeguss; die Formen gehen sowohl auf römische wie byzantinische

Digitized by Google

Einflüsse zurück. Denn erst mit Auflösung des Reiches Karls des Grossen begann sich das Deutschtum verbunden mit dem Christentum auch in der Kunst eigentliche Geltung zu verschaffen. Es geschah dies besonders in dem in Deutschland, dann aber auch in Frankreich, England, Skandinavien und Spanien zur Blüte gebrachten romanischen Stile, der sich aus römisch-altchristlichen Einflüssen, unter Hinzufügung verschiedener, meist aus dem germanischen Volksgeiste hervorgegangenen Eigentümlichkeiten entwickelte. Der von der Geistlichkeit getragene romanische Stil erstarkte am Kirchenbau. Für ihn sind abgeschrägte, rundbogige kleine Fenster, pilasterartige Mauervorsprünge (Lisenen) und unter dem Dachsims angebrachte Rundbogenfriese charakteristisch.

Die romanische Ornamentik besitzt eine grosse Fülle und Mannigfaltigkeit von Motiven, bei denen sich statt einer engen Anlehnung an die Natur eine reiche, unerschöpfliche Phantasie zeigt. Eine flächenartige Behandlung ist ihr in der älteren Zeit eigentümlich. Erst am Ausgange der Periode wird sie körperlicher, also plastischer behandelt. Neben dem geometrischen (in Rauten-, Schachbrett-, Zickzack-, Spiralen-, Bänderform) (V, 6; VI, 6, 8, 9; VII, 6, 8, 10) und dem in keck bewegten, wohl meist symbolisch aufzufassenden, phantastischen Tier- und Menschenkörpern bestehenden figürlichen Ornamente (V, 2; VI, 1, 2, 7; VII, 1, 2, 3, 5), tritt das pflanzliche vor allem in den Vordergrund. Kraftvoll entwickeln sich die gezahnten, mit Rippen versehenen Blätter und die meist äusserst bewegt angeordneten Ranken. Sie sind in flachem, scharfem Schnitt ausgeführt (V, 3, 4; VI, 2, 3, 9; VII, 1, 2, 4), zeigen dabei aber, entsprechend den runden Formen des romanischen Stiles (Rundbogenfenster, -portal, -fries), eine weiche und runde Behandlung.

Die romanischen Holzarbeiten (besd. Möbel) waren möglichst einfach konstruiert; sie zeigten in der Behandlung eine Art, wie wir sie vom Zimmermann gewohnt sind. So wurden z. B. beim Schränk starke Pfosten, die nach unten zu Füssen verlängert und oben und unten mit Querriegeln verbunden waren, in die Ecken gestellt. Die Thüren bestanden aus einfach aneinander gestossenen Brettern, bei denen weder Gliederungen, noch Verzierungen plastisch hervortraten, sondern nur durch Farbe angedeutet waren. Allmählich verschafften sich aber auch hier Architekturformen Geltung. Zuerst allerdings nur malerisch, indem Arkaden, Säulen, Fensterrosetten und Ähnliches den Flächen aufgemalt wurden. Dann hat man aber zu der Farbenwirkung auch die von Licht und Schatten hinzugefügt, den Verzierungen also eine plastische Behandlung gegeben, wobei man sich allerdings in recht bescheidenen Grenzen hielt.

Auch die Elfenbeinarbeiten dieser Zeit müssen erwähnt werden, denn sie sind geeignet, uns ein Bild von der ornamentalen und figürlichen romanischen Kleinplastik zu geben. Geschnitzte Elfenbeinplatten (sog. Diptychen) sind das ganze Mittelalter hindurch als Verzierung von Reise- oder Hausaltärchen und von Bucheinbänden verwandt worden. (VII, 1.) Ausserdem haben sich aber auch Kästen, Jagd- und Trinkhörner, Siegelkapseln (V, 2), Schachfiguren und Geräteteile aus Elfenbein erhalten, die der romanischen Zeit angehören.

Die oben beschriebene Art der Holzthüren hat zur Anwendung des schmiedeeisernen Beschlages geführt, denn dieser gab erst der Thür die nötige Festigkeit, diente ihr aber gleichzeitig zu einer reichen Verzierung. Die romanischen Thürbänder bestanden aus band- und bordenartigen Spiralen, die im Sinne eines Flächenornamentes aufgefasst waren. Auch andere Metalle sind von dem romanischen Kunstgewerbe herangezogen worden, so die Bronze, das vielfach vergoldete Kupfer, Silber, Gold usw. und zwar zu Thüren, Thürringen, Säulen (Bernwardssäule), Taufbecken, Kronleuchtern und

Digitized by Google

zu verschiedenen anderen kirchlichen Geräten, wie Aquamanilen (Wassergefässen), Hostiendosen und -tellern, Standleuchtern, Kelchen u. dgl. Häufig wurde zu den Verzierungen besonders derjenigen Gegenstände, welche aus vergoldetem Kupfer bestanden, das Email verwandt. Das Emaillieren war, wohl von Byzanz beeinflusst, im 12. und 13. Jahrhundert am Niederrhein zu besonderer Blüte gebracht worden. Hier wurde indessen das Grubenemail angewandt, eine Technik, bei welcher der mit Farben zu füllende Grund herausgraviert wurde, wodurch die dazwischen liegenden Stege breiter als beim byzantinischen Zellenemail auftraten. Die dadurch hervorgerufene Derbheit in der Zeichnung, die Anwendung weniger Farben, das billige Material des Grundes (Kupfer), alles das passt vortrefflich zu dem einfachen, kräftigen deutschen Charakter des romanischen Stiles im Gegensatz zu der orientalischen Prachtentfaltung der byzantinischen Arbeiten. (VI, 3, 4.)

Taf. V. Romanisch, 1.

Die Gegenstände, bei denen die Herkunft nicht besonders bemerkt ist, sind nach solchen im Königlichen Kunstgewerbemuseum zu Dresden gezeichnet.

1. Löwenmaske m. Zugring in Bronze von der Palastkapelle zu Aachen. Anfang des 9. Jahrhunderts (nach Gips).
2. Deckel einer Siegelkapsel aus Elfenbein. 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts.
3. Konsole von der Kirche zu Gelnhausen. 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts (nach Gips).
4. Teil eines Säulenschaftes von der Kirche zu Gelnhausen. 1. Hälfte des 13. Jhdts. (nach Gips).
5. Füllung einer Bogenlaibung von der Kirche zu Gelnhausen. 1. Hälfte des 13. Jhdts. (nach Gips).
6. Teil einer farbigen Wanddekoration nach P. Gélis-Didot et H. Lafillée, La peinture decor. en France.

Taf. VI. Romanisch, 2.

1. Teil eines Bogens nach J. Kellaway Colling, Examples of English Mediaeval Foliage (Ely Cathedral).
2. Säulenkapitäl nach J. Kellaway Colling, Examples of English Mediaeval Foliage (Worcester Cathedral).
3. Hostiendose in Kupferemail.
4. Handleuchter in Kupferemail.
5. Freie Endigung nach Gips).
6. Teil eines Säulenschaftes nach J. Kellaway Colling a. a. O. (Oxfordshire).
7. Vielfarbiger Seidendamast.
8. Fries nach P. Gélis-Didot a. a. O.
9. Fries nach P. Gélis-Didot a. a. O.

Taf. VII. Romanisch, 3. 1. Hälfte des 12. Jhdts.

1. Diptychon in Elfenbein.
2. Oberer Teil einer Ecksäule nach J. Kellaway Colling a. a. O. (Herefordshire).
3. Oberer Teil eines Säulenschaftes nach J. Kellaway Colling a. a. O. (Ely Cathedral).
4. Säulenkapitäl (nach Gips).
5. Teil einer farbigen Dekoration nach P. Gélis-Didot a. a. O.
6. „ „ „ „ nach P. Gélis-Didot a. a. O.
7. Teil einer farbigen Dekoration nach P. Gélis-Didot a. a. O.
8. „ „ „ „ nach P. Gélis-Didot a. a. O.
9. „ „ „ „ nach P. Gélis-Didot a. a. O.
10. „ „ „ „ nach P. Gélis-Didot a. a. O.
11. „ „ „ „ nach P. Gélis-Didot a. a. O.

Taf. VIII, IX, X.

d) Der gotische Stil. 1250—1450.

Wie der romanische, so ist auch der gotische Stil, obgleich sein Ursprung aus Frankreich herzuleiten ist, und er hier, in England, in den Niederlanden, in Skandinavien und anderen Ländern zur Herrschaft gelangt ist, doch vorzugsweise in Deutschland gepflegt worden. Bei ihm verwandelte sich der Massenbau in einen Gliederbau, und statt der Horizontallinie wurde die Vertikallinie betont. Hiermit war aber ein allgemeines Streben nach aufwärts, ein Schlankerwerden aller Verhältnisse und aller einzelnen Teile verbunden.

Digitized by Google

Die Kirchen blieben auch in dieser Zeit noch die im Vordergrund stehenden Bauten. Man wölbte sie meist im Kreuzgewölbe ein, wie man das auch bereits in der spätromanischen Periode gethan hatte. Aber man hob bei ihnen die grossen Flächen der Seitenmauern auf, man unterstützte vielmehr die vier Endpunkte des Kreuzgewölbes allein durch Pfeiler. Damit diese aber nicht nach der Seite hin ausweichen konnten, gab man ihnen durch Verstärkungen (Strebepfeiler und Strebebögen) den genügenden Halt. Die dazwischenliegenden Mauerstücke wurden durch hohe Fenster durchbrochen, die von schmalen Pfeilern geteilt und oben in Spitzbogen geschlossen waren. Der aufwärts strebenden Richtung entsprechend wurden nun noch, wo es irgend möglich war, reich mit Krabben verzierte und mit einer Kreuzblume geschlossene Spitzgiebel (Wimperge) und Spitzsäulchen (Fialen) angebracht. (VIII, 3, 5.)

In der gotischen Ornamentik wurde dem Flächenhaften der vorigen Periode ein mehr plastisches Gepräge gegeben. Tier- und Menschenfiguren, häufig humoristisch aufgefasst, sind noch zahlreicher herangezogen. Die Letzteren zeigten bei einer eigentümlich weichlichen Bewegung kleine runde Köpfe, lange schmale Hände und durch Hüftenausbiegung eine S form. Neben dem fast ausschliesslich gebrauchten Spitzbogen spielte hier das Maasswerk, ein vorzugsweise mit dem Zirkel geschlagenes geometrisches Ornament (VIII, 2; IX, 1; X, 2) eine grosse Rolle. Am Ende dieser Periode, wo sich der Spitzbogen in den Kielbogen (auch Eselsrücken, Spitzbogen mit doppeltem Schwunge) umwandelte (VIII, 3), wurde auch das Maasswerk doppelt geschwungen (Fischblasenmuster oder Flamboyantstil) (VIII, 2; IX, 1). Bei dem pflanzlichen Ornamente, dem sog. Laubwerke, zeigte sich eine bei weitem grössere Anlehnung an die Natur, als in der romanischen Zeit, ohne dass hier indessen einem völligen Naturalismus gehuldigt wurde. Man hatte es eigenartig, krättig, manchmal sogar derb durchgebildet und zu ihr die heimatlichen Pflanzen, wie Distel, Eiche, Epheu, Rose, Wein, Erdbeere usw. herangezogen. (VIII, 4, 7, 8, 9; IX, 2, 3; X, 6, 7, 8.)

Wie im Ornament, so zeigte sich auch sonst im gotischen Kunstgewerbe das Streben nach einer plastischen Wirkung. Vom leichten Relief kam man bei den Holzarbeiten zur durchbrochenen Arbeit (VIII, 2, 3; IX, 1), man machte die Säulen freistehend, man versuchte die Arbeiten aus der Konstruktion heraus zu gestalten. So setzte man z. B. bei den Thürflächen nicht mehr ein Brett an das andere, ein loses Gefüge, das durch Metallbeschläge verbunden werden musste, sondern zerlegte sich dieselben in den konstruktiv allein wirkenden Rahmen und die Füllung. Da man dies Prinzip aus der Architektur herübergenommen hatte, war man vielfach, besonders in der Spätgotik, in den Fehler verfallen, die für mächtige Bauten gedachten architektonischen Formen verkleinert auf die Möbel zu übertragen. (VIII, 3; IX, 1.)

Die Schmiedekunst der Gotik trug dem Bestreben nach plastischer Wirkung insofern Rechnung, dass sie einzelne Teile profilierte, andere mit Nieten verband und mit Grabstichel und Meissel verzierte. (VIII, 1; IX, 7; X, 1, 3, 4.) Die Goldschmiede verbesserten die Technik und hielten sich bezüglich der Form an die angedeuteten allgemeinen Veränderungen (VIII, 6). Der Kelch z. B. wurde mehr in die Länge gezogen, als es die romanische Kunst gethan hatte, was einerseits durch Einschieben eines „Stengels", andrerseits aber auch dadurch bewerkstelligt wurde, dass alle einzelnen Teile schlanker gehalten wurden. Die vielfach gebuckelte „Cuppa" wurde meist nach oben zu ausgezogen, der Fuss im Grundriss nicht mehr einfach kreisförmig gestaltet, sondern aus Kreisteilen und geraden Linien zusammengesetzt. Knauf und Stengel wurden kantig gebildet usw. (IX, 4.) Auch bei der Goldschmiedekunst, besonders bei den

Digitized by Google

Monstranzen (VIII, 5; X, 5), findet man häufig die Formen der Architektur in verkleinertem Maassstabe zur Anwendung gebracht.

Wenn aber auch die Gotik überall die Wirkung von Licht und Schatten zur Geltung zu bringen bestrebt war, so hat sie doch der Anwendung von Farbe keineswegs entbehrt. Das ganze Mittelalter zeichnet sich vielmehr durch eine gewisse Farbenfreudigkeit aus. Bei den Holzschnitzereien wurden Grund und Ornament verschieden gefärbt, der Schlosser unterlegte seine durchbrochenen Verzierungen mit blauem oder rotem Leder, vergoldete oder verzinnte sein Eisen, in den Kirchen wurden die durch mächtige Fenster einfallenden Sonnenstrahlen in verschiedenen Farben durch Glasmalereien gebrochen u. dgl. m.

Taf. VIII. Gotisch, 1.

1. Schlüsselschild in Schmiedeeisen.
2. Durchbrochene Holzfüllung.
3. Durchbrochene und vergoldete Holzbekrönung.
4. Holzschnitzerei, Bruchstück (nach Gips).
5. Monstranz in vergoldetem Kupfer.
6. Vogel in getriebenem Silber als Teil eines Schützenschmuckes (im Besitze der Schützengesellschaft zu Pulsnitz).
7. Seitenverzierung nach J. Kellaway Colling a. a. O.
8. Rosette " " " "
9. Konsole " " " "

Taf. IX. Gotisch, 2.

1. Durchbrochene Holzfüllung.
2. Teil eines Frieses nach J. Kellaway Colling a. a. O.
3. Teil eines Frieses nach J. Kellaway Colling a. a. O.
4. Abendmahlskelch in vergoldetem Silber.
5. Ofenkachel, grün glasiert.
6. " " "
7. Zugring in Schmiedeeisen.
8. Stickerei.

Taf. X. Gotisch, 3.

1. Schlüsselschild in Schmiedeeisen.
2. Durchbrochene Holzfüllung.
3. Thürring in Schmiedeeisen.
4. Schlossplatte in Schmiedeeisen.
5. Monstranz in vergoldetem Kupfer.
6. Holzfüllung (nach Gips).
7. Endverzierung nach J. Kellaway Colling a. a. O.
8. Säulenkapitäl (nach Gips).

III. Die Neuzeit.

Taf. XI, XII.

a) Der italienische Renaissance-Stil. 1420—1600.

Unter Renaissance, Wiedergeburt der Kunst, ist jene Zeit der Kulturentwickelung zu verstehen, in der besonders durch das Zurückgreifen auf die alten Kunstformen der Römer und durch fleissiges Lesen der alten griechischen und römischen Schriftsteller ein gänzlicher Bruch mit den mittelalterlichen Anschauungen herbeigeführt wurde. Man suchte die harmonischen Verhältnisse, die schönen Formen und Verzierungen der antiken Bauten nunmehr genau kennen zu lernen, damit sie als Vorbilder dienen konnten. Daneben machte sich aber aus dem Bestreben heraus, möglichst lebendig und wahr zu schildern, ein eingehendes Studium der Natur geltend.

Von Italien, wo sich die alten Bauwerke am zahlreichsten vorfanden und wo eine gewisse Anlehnung an die Antike nie ganz aufgehört hat, ging die neue Bewegung aus. Sie wurde hier durch die politische Erstarkung einzelner Städte und Fürstengeschlechter, in späterer Zeit besonders durch die grosse Machtentfaltung der Päpste hervorgerufen bezw. unterstützt. Mit staunenswerter Schnelligkeit hat sie sich, von Florenz den Anfang nehmend, bald über ganz Italien verbreitet, ja in verhältnismässig kurzer Zeit auch durch Frankreich und Deutschland ihren Siegeszug genommen.

Digitized by Google

Die Renaissance-Ornamente lehnen sich aufs engste an die antiken an. Sie bieten daher die gleichen Hauptzüge, die gleichen Mäanderbänder, Eier-, Perlstäbe u. dgl. m. Ganz besonders findet man aber hier wie dort den Akanthus (XI, 6, 10; XII, 1) in den Vordergrund gestellt. Dieser zeigt die freiere Behandlung und Abspitzung des römischen, nur wurde er noch zarter und dünner gestaltet und mehr in die Länge gezogen. Dem griechischen Ornamente gegenüber erscheint das der Renaissance nicht so aus der Zweckmässigkeit heraus entstanden, sondern mehr als dekoratives Beiwerk. Es überwucherte in der Frührenaissance, wenn es auch in bescheidener Weise nur wenig aus der Fläche hervortrat, während die Hochrenaissance sparsamer in der Verwendung, aber in Bezug auf die plastische Wirkung kräftiger vorging.

Ganz entbehrte indessen das Renaissance-Ornament der Selbständigkeit keineswegs. Schon das eigene Zurückgehen auf die Natur hat die Künstler vor einer sklavischen Nachahmung bewahrt. Bevorzugt wurde die sog. Groteske. Es ist dies ein gemischtes Ornament, bei dem das reich und beweglich gestaltete, häufig aus einer Vase heraus entwickelte Rankenwerk in phantastischer Weise mit Vögeln, Tier- und Menschengestalten, mit Masken, mit Füllhörnern und mit irgendwelchen Geräten versetzt war, ein Ornament, das, meist in steigenden (XI, 2, 3, 6; XII, 1, 3, 4) oder liegenden (XI, 4, 8, 10) Füllungen angebracht, den Künstlern so recht Gelegenheit für Entwickelung einer reichen Phantasie und hohen Vollendung gegeben hat.

Die Möbel der Renaissance wurden durch Loslösen von der Wand selbständiger und beweglicher gestaltet. In ihnen zeigt sich weiter die begonnene Entwickelung von der rein malerischen zur rein plastischen Verzierung vollendet. In der Gotik hatte hierin unter Anwendung von Farbe mit Flachschnitt und Flachrelief noch eine gewisse Mässigung geherrscht. Nunmehr trat die Farbe ganz in den Hintergrund, während sich das Relief mehr und mehr rundete. (XI, 10.) Damit hing aber weiter das stärkere Betonen der Profile und das kräftigere Unterscheiden von Rahmen und Füllung zusammen. Dazu kamen die antiken Gliederungen und Stützen wie Säulen, Pilaster, Hermen usw.

Neben dieser das Plastische betonenden Hauptrichtung lässt sich aber in den Holzarbeiten noch eine Nebenströmung nachweisen, bei der wieder auf Flächenverzierung zurückgegriffen wurde. Die Intarsia, das Einlegen farbiger Hölzer in Holzgrund, hat ihre Hauptblüte in der italienischen Renaissance erlebt. Bei ihr ist mit einer bescheidenen Farbenwirkung eine phantasievolle Durchbildung des Ornamentalen verbunden. (XI, 2, 3; XII, 4.)

Unter den Metallen hat die Verwendung der Bronze eine hervorragende Rolle gespielt. Man nahm sie ausser zu Zierfiguren zu einer ganzen Reihe von Prachtgeräten, wie Kandelabern, Feuerböcken, Tintenfässern (XI, 5; XII, 6), Thürklopfern (XII, 2), Pferderingen, Fackelhaltern usw. Die meisten dieser Werke zeichnen sich durch völlige Beherrschung der Technik, genaue Kenntnis der menschlichen und tierischen Formen und ein reiches dekoratives Gerüste aus.

In der Goldschmiedekunst konnte sich der Umschwung zur Renaissance nur allmählich vollziehen. In technischer Beziehung hatte die Gotik bereits sehr viel geleistet. Man behielt das Treiben als vornehmste Technik bei, wandte nur selten kleine gegossene Stücke an und zog das Gravieren, Emaillieren und Niellieren mit zur Verzierung heran. Nur Gold, Silber oder vergoldetes Silber wurde verwandt. Was die Formgebung anlangt, so versuchte man, sich die gotischen Formen in antikem Sinne umzugestalten. Man gab allen Teilen ein ausgesprochenes Profil und schmückte sie in der reichsten dekorativen Weise mit der Ornamentik der Renaissance. Antikisierendes Ornament, wie Eierstab, Mäander usw., kräftig geschwungene Akanthusranken, Sirenen, Karyatiden, Hermen kamen nunmehr zur Verwendung, während man statt der Heiligenfiguren aus

Digitized by Google

gotischer Zeit Darstellungen allegorischen oder mythologischen Inhalts bevorzugte. Hierzu kam ein bedeutender Aufschwung der Juwelierkunst, besonders dadurch, dass man den Facettenschliff gelernt hatte. Die hierdurch vermehrte Verwendung der Diamanten und die Hinzuziehung von Halbedelsteinen, von Muscheln, Strausseneiern und Kokosnüssen ist charakteristisch für diese Zeit. Die Renaissance legte einerseits unter richtiger Beobachtung der Stilgesetze auf die Zeichnung des Ornamentes bei guter Gruppierung der Edelsteine, andererseits aber mit Zuhilfenahme von Email auf eine prächtige Farbenwirkung besonderes Gewicht.

Die Kunde von der Fayencebereitung war von den spanischen Mauren nach Italien gekommen zu einer Zeit, wo sich die neue Geistesrichtung auf allen Gebieten bemerkbar machte. Dadurch war aber der Boden zur Aufnahme und Entfaltung dieser Neuerung besonders geeignet, so dass es hier die Keramik zu einer stattlichen Höhe zu bringen vermochte. Bei meist einfachen aber schönen Formen zeigen die italienischen Fayencen dieser Zeit eine reiche dekorative und malerische Ausschmückung, bei denen das rein Ornamentale gegen die Groteske (XI, 1; XII, 5), vor allem aber gegen die figürliche Darstellung in den Hintergrund tritt.

Was nun die textilen Stoffe anlangt, so findet man vorzugsweise auf dem Gebiete der Stickerei und der Spitzen die Renaissance-Musterung zur Geltung gebracht, während man sich in der Weberei länger an das Überkommene hielt. Bei einer bewunderungswürdigen Technik (vielfach Applikation, Aufnäharbeit) findet man bei der Stickerei mit Vorliebe die für die Textilmusterung besonders geeignete Arabeske (aus geometrischem und pflanzlichem Ornamente gemischt) verwandt. (XI, 4, 7, 8; XII, 3.) Als ein eigentliches Erzeugnis der italienischen Renaissance ist die Spitze zu betrachten, die, wenn auch nicht hier entstanden, so doch hier zum erstenmale zur Blüte gebracht worden ist. Ihre Musterung ist ausserordentlich fein, zierlich und meist höchst geschmackvoll, aber ohne Farbenreiz, einförmig, geometrisch aufgebaut. Neben Venedig mit seinen genähten Reticella-Rosen- und Reliefspitzen kommt vor allem Genua mit seinen geklöppelten Spitzen in Betracht.

Taf. XI. Italienische Renaissance, 1.

1. Majolikaschale aus Urbino.
2. Intarsia aus dem Palazzo Riccardi, Florenz.
3. " " " " " "
4. Applikationsstickerei.
5. Tintenfass in Bronze.
6. Füllung (nach Gips).
7. Applikationsstickerei.
8. " "
9. Bordüre von einem Bucheinband.
10. Truhenwand, Holzschnitzerei.

Taf. XII. Italienische Renaissance, 2.

1. Füllung in Marmor (nach Gips).
2. Thürklopfer in Bronze.
3. Applikationsstickerei.
4. Intarsia aus dem Palazzo vecchio in Florenz.
5. Majolikaschale aus Urbino.
6. Tintenfass in Bronze.

Taf. XIII.

b) Der französische Renaissance-Stil. 1500—1650.

Durch König Karl VIII. († 1498) war der Geist der neuen Richtung auch nach Frankreich verpflanzt worden. Nachdem er und sein Gefolge die anmutigen Schöpfungen in Italien kennen gelernt hatten, wollte ihnen das Alte in der Heimat nicht mehr gefallen. So bürgerten sich erst im ornamentalen Beiwerk, dann aber im Grundriss, in der Konstruktion usw. die antikisierenden Elemente auch in Frankreich ein. Im Anfang berief man Italiener, sehr bald begannen aber französische Künstler in Italien ihre Studien zu machen. Hierdurch wurden sie befähigt, die überkommenen antiken Formen selbstständig und eigenartig in ihrem Sinne umzugestalten. Daher steht denn auch das

Digitized by Google

Kunstgewerbe der französischen Renaissance unter italienischem Einflusse, zeigt aber natürlich gewisse Eigentümlichkeiten, die eine Unterscheidung ermöglichen. Bei den Grotesken, die auch hier mit Vorliebe die Verzierungen bilden, wurde das Rankenwerk besonders fein und zart behandelt und liess viel vom Grund frei. Man findet weiter, dass sich ein selbständiger Formensinn geltend machte und endlich die viel verwandten menschlichen Figuren auffallend lang und schlank gestaltet sind.

Während uns die keramischen Arbeiten eines B. Palissy und diejenigen von Saint Porchaire, welche für die kunstgewerbliche Entwickelung nur geringe Bedeutung haben, unvermittelt, d. h. ohne nachweisbare Vorläufer und Nachfolger entgegentreten, findet man in den übrigen französischen Fayencen in der älteren Zeit einen starken italienischen Einfluss. Dann ist man zu einer gewissen Selbständigkeit gelangt, bis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. der Einfluss von Holland überwiegt. Auf den älteren französischen Fayencen finden sich mehrfach Königskronen, Lilien, Salamander u. ähnl. (XIII, 10.)

An den Möbeln sind die Verzierungen der Füllungen, Friese u. ähnl. in der älteren Zeit meist in zartem Flachrelief gehalten, das mehr vom Grunde sehen lässt, als dies in Italien gebräuchlich war. Dann aber wurde auch hier alles kräftiger, wirkungsvoller, plastischer gebildet. (XIII, 6, 9.)

Unter den französischen Goldschmiedearbeiten dieser Zeit ragen vorzüglich gezeichnete und farbig gestimmte Anhänger, Hutschnallen und Damenschmuck hervor. Mit der Zeit trat aber insofern eine Änderung ein, dass sie gegen die Juwelierarbeiten zurücktraten. Nunmehr wurde weniger Gewicht auf die treffliche und zierliche Behandlung des Metalls, sondern auf das strahlende Feuer der Diamanten, die prächtige Farbe der Edelsteine und den milden, weichen Glanz der Perlen gelegt.

c) Der deutsche Renaissance-Stil. 1520—1620.

Taf. XIII, XIV u. XV.

Nicht wie die Franzosen in einem Siegeszuge und unter Führung ihrer angestammten Herrscher kamen die Deutschen nach Italien. Einzeln, vielfach infolge der durch das Aufblühen der Städte bedingten Geschäftsverbindungen zogen sie über die Alpen und lernten dort die moderne Zeit verstehen, die neuen Formen lieben. So sind es in Deutschland vorzugsweise Stadtverwaltungen und reiche Bürger gewesen, welche die Kunst förderten. Daraus erklärt sich aber die grosse Bedeutung, die in der deutschen Renaissance auf das bürgerliche Wohnhaus und bei diesem weniger auf die Fassade als auf die innere Einrichtung gelegt wurde, die grosse Bedeutung also, die das Kunstgewerbe zu dieser Zeit erlangt hat.

Die Ornamentik der deutschen Renaissance schloss sich eng an die der italienischen an. Auch sie bevorzugte die Groteske und — bei Flachornament — die Arabeske. Aber sie hat sich durch eine reizvolle und liebevolle Durchbildung noch mehr als die französische eine gewisse Eigenart zu bewahren verstanden, ein Vorzug, den sie vor allem der stattlichen Reihe von „Kleinmeistern", wie Aldegrever (XIV, 5), verdankt. Eine staunenswerte Fülle von Motiven tritt uns bei ihr entgegen. Im allgemeinen zeigt sie Italien gegenüber eine gewisse Derbheit in der Behandlung bei häufiger Anwendung von phantastischen Masken, vor allem aber von dem eigenartigen, auf Leder oder Metalltechnik zurückgehenden Kartuschenwerk. (XV, 5.)

Die Möbel der deutschen Renaissance haben sich in den verschiedenen Landschaften verschieden ausgebildet, wie es dieser Periode überhaupt an einer Einheitlichkeit mangelt. Die Möbel Süddeutschlands zeigen bei einer grösseren Anlehnung an die zarter und

Digitized by Google

strenger gehaltenen italienischen Formen eine besondere Vorliebe für die ins Kleine übersetzten Palastfassaden, bei denen als Stützen auftretende Voll- oder Dreiviertelsäulen die kräftige plastische Wirkung verstärken, während kleine Flächen häufig mit Intarsien verziert sind. Die Möbel Norddeutschlands sind kräftiger und schwulstiger gehalten. Sie zeigen die meisten Flächen mit derbem, figurenreichem Schnitzwerk bedeckt und an Stelle der Säulen oder Pilaster Hermen, Atlanten und Karyatiden. Die Möbel der Niederlande halten etwa die Mitte zwischen beiden. Die Architekturformen treten hier stärker als in Norddeutschland hervor, sind aber bescheidener, nicht so plastisch wie in Süddeutschland gehalten.

Bei den Edelmetallarbeiten treten hier neben den Anhängern, reiche, vielfach mit Email verzierte Schmuckstücke, die um den Hals getragen wurden, die Trinkgefässe in den Vordergrund. Wenn ihre Formen auch nicht in allen Fällen gutzuheissen sind, so zeigen sie doch bei meist reicher Profilierung und kräftiger ornamentaler Behandlung viel Beachtenswertes, vor allem aber einen grossen Reichtum an Phantasie (XIII, 7; XIV, 3; XV, 3).

Ein ausgiebiges Feld für die Verzierung der Metalle haben bei der damaligen Vorliebe für Prachtrüstungen und -waffen die Verfertiger dieser Arbeiten gehabt. Sobald es sich hierbei um Flachtechniken, wie Ätzen und Tauschieren (XIV, 4; XV, 4), handelte, ist die dafür besonders geeignete Arabeske bevorzugt worden, ein Ornament, das sich ganz naturgemäss auch bei Intarsien (XIII, 3; XIV, 6) und bei den Verzierungen von Bucheinbänden (XIV, 7) häufig wiederholt.

Der Kachelofen, der in Deutschland seine eigentliche Entwickelung gefunden hat, war meist von länglich viereckiger Grundform. Er bestand aus einem von Füssen getragenen mächtigen Unterbau und einem durch ein kräftiges Gesims getrennten schmaleren Oberbau, der nach oben durch bekrönende Glieder abgeschlossen wurde. Er setzte sich aus einzelnen farbig glasierten Kacheln zusammen, denen man in der gotischen Zeit gern die Form eines liegenden Topfes (Schüsselkachel) oder die eines halben Cylinders (Nischenkachel) gab. In der Renaissance wurde der Ofen weniger schwerfällig gebildet und von der Wand losgelöst, während man in Bezug auf die Kacheln zuerst die alten Grundformen beibehielt, sie nur mit der zeitgemässen Ornamentik oder Gliederung verzierte. (XIII, 1; XIV, 8.) Dann aber wurde mehr und mehr eine kräftige plastische Behandlung bevorzugt. (XV, 5.)

Taf. XIII. Französ. u. deutsche Renaissance.

1. Bunt glasierte Ofenkachel mit dem Wappen des Bischofs Ernst von Halberstadt (1480 - 1513)
2. Fries nach Virgil Solis.
3. Intarsia von einem Schweiz. Büffet von 1610.
4. Fries nach Virgil Solis.
5. Holzschnitzerei, deutsch, 1537.
6. Teil einer Steinfüllung, französ., aus St. Denis (nach Gips).
7. Silber getriebener und vergoldeter Becher, deutsch, (galvpl. Nachbildung).
8. Eckstück nach Virgil Solis.
9. Teil einer Steinfüllung, französ., aus Rouen (nach Gips).
10. Französ. Fayenceschale von Franz I. (moderne Nachbildung).

Taf. XIV. Deutsche Renaissance, 1.

1. Teil eines Zinntellerrandes.
2. Kreussener Apostelkrug.
3. Silber getriebener, vergoldeter Pokal.
4. Kursächs. „Gleve", geätzt und vergoldet (K. hist. Mus. in Dresden).
5. Fries nach Aldegrever, 1536.
6. Stück einer Intarsiaverzierung von Hans Schieferstein (K. histor. Mus. in Dresden).
7. Teil eines Bucheinbandes von Jakob Krause (K. S. Hauptstaatsarchiv in Dresden).
8. Buntglasierte Ofenkachel wie Taf. XIII, 1.

Taf. XV. Deutsche Renaissance, 2.

1. Holzfüllung (nach Gips).
2. Goldstickerei.
3. Deckelbecher in getriebenem Silber.
4. Geätzte Partisane (K. histor. Mus. in Dresden).
5. Fries in mehrfarbig glasiertem Thon.

Digitized by Google

d) Der Barockstil. 1650—1715.

Taf. XVI, XVII u. XVIII.

Das allmählich sich steigernde Bestreben, durch Licht und Schatten zu wirken, hatte sich vom Ende der romanischen Periode an geltend gemacht und in der Renaissance künstlerisch seinen Höhepunkt erreicht. Da man nun im Barock auf diesem Wege noch einen Schritt weiter gegangen ist, hat man den Verfall angebahnt. Denn man vermochte die Wirkung nur dadurch zu steigern, dass man die Sache äusserlich fasste. Dies führte aber vielfach zu Übertreibung und Effekthascherei. Dasjenige Land, das nunmehr in den Vordergrund trat und im weitesten Sinne vorbildlich wurde, ist Frankreich. Denn Italien vermochte sich bei der bald eintretenden Verwilderung den alten Ruhm nicht lange mehr zu bewahren, während der dreissigjährige Krieg mit seinen Folgen Deutschland auf lange Zeit die Fähigkeit jeder selbständigen künstlerischen Entwickelung nahm. Frankreich war aber durch seine politische Stellung, durch die Grossartigkeit, den Glanz und die Pracht am Hofe Ludwigs XIV. und durch das Verwaltungsgenie des Ministers Colbert wie kein anderes Land dazu befähigt, das heimische Kunstgewerbe zu einer mächtigen Blüte zu bringen. Mit des Letzteren Namen bringt man z. B. den Aufschwung der Spitzenindustrie in Frankreich zusammen, deren Bedeutung nicht nur an und für sich hervorzuheben ist, sondern deren duftige, zarte Muster man auch in die Gewebe, Stickereien und in die Verzierungen der Bucheinbände herübernahm.

In der Ornamentik blieben die alten Grundformen bestehen, nur wurden sie breit und reich angeordnet, kräftig und wirkungsvoll vorgeführt und häufig — zur Verherrlichung des ruhmsüchtigen Königs — mit dem doppelten L, mit Lilien, mit kriegerischen Emblemen, mit einer Victoria oder Fama durchsetzt. Charakteristisch ist die vielfach vorkommende Volute, bei der plötzlich der Schwung abgebrochen ward, um einer rechtwinklig ansetzenden geraden Linie Platz zu machen. (XVI, 1; XVIII, 4 u. 5.)

Bei den Möbeln häuften sich die Verzierungen in bedenklicher Weise. Die Gesimse wurden verkröpft, die Giebel durchbrochen, die Säulen gedreht, die Reliefschnitzereien weit aus der Fläche herausgezogen, während sich Füsse und Stützen mehr und mehr volutenartig zu schwingen begannen. Dabei wurde, um der gewünschten Pracht möglichst Rechnung zu tragen, die Vergoldung bevorzugt.

Auch die Intarsien zog man zur Verzierung der Möbel heran. Statt der bescheidenen Holzeinlagen hatte man indessen zu wirkungsvolleren Stoffen, wie Schildpatt, Zinn, Messing usw. gegriffen, da aber eine Flächendekoration doch nicht so recht im Sinne der Zeit war, hatte man plastische Dekorationen dadurch hinzugefügt, dass man die Füsse, Ecken, einzelne Gesimsteile u. ähnl mit vergoldeter Bronze bekleidete. So war in den Boullemöbeln, wie diese nach ihrem Erfinder heissen, ein eigenartiger Typus geschaffen, der durch seine luxuriöse und prächtige Ausstattung ganz der damaligen Geschmacksrichtung entsprach. (XVI, 3; XVII, 5; XVIII, 3.)

Was nun die Fayencen anlangt, so waren die Italiener mit der Zeit zu einer kräftigeren plastischen Behandlung vorgegangen, bei der die in der vorigen Periode fast ausschliesslich herrschende Farbe nur, um die Wirkung der Formen zu verstärken, herangezogen wurde. Neben den holländischen (Delfter) und später auch deutschen Fayencen ist hier vor allem Frankreich zu nennen, wo ausser Nevers und Moustiers besonders Rouen hervorzuheben ist.

Die Fayencen von Rouen zeigen zuerst italienischen, dann aber, durch die Nachbarschaft angeregt, holländischen Einfluss. Bald nach Beginn des 18. Jahrhunderts hat sich aber ein selbständiger Stil ausgebildet, der, von einem kurzen Rückgreifen auf orientalische Formen unterbrochen, bis ans Ende des Jahrhunderts gewährt hat. Zunächst

Digitized by Google

ist hier der „Stile rayonnant" zu verzeichnen, bei dem die Dekoration, eine Art von Lambrequin und Spitzenverzierung, strahlenförmig, radial angeordnet erscheint. (XVIII, 1.) Dann aber und zwar zur Zeit des Rokoko (was des Zusammenhangs wegen gleich hier mit erwähnt sei!) nahm man galante Figuren hinzu oder bildete im chinesischen Geschmack Trophäen und Köcher oder Füllhörner, Blumen und Insekten. (XVII, 2.)

Bei den Arbeiten in Schmiedeeisen blieb die Technik zu dieser Zeit vorzüglich. Geändert wurde aber insofern, dass man nunmehr auf möglichst leichte Weise ausserordentlich kräftige Wirkungen zu erzielen bestrebt war. Statt der schwierigen Durchsteckarbeiten der Renaissance wendete man Hinterschiebungen und Überplattungen an und nietete mit Vorliebe auf dünne Unterlagsplatten kleine Verzierungen, wie Rosetten, Blätter u. ähnl. auf. Dem Streben dieser Zeit trug man insofern Rechnung, dass die Akanthusblätter wilder und weiter aus der Ebene hervorgezogen, und dass Netzwerk, Namenszüge, Wappen, auch wohl einmal Büsten (XVI, 1) an der Vorderseite angebracht wurden. Denn nunmehr betonte man bei den Eisengittern gern Vorder- und Rückseite. (XVI, 1; XVII, 3 u. 6.)

Die Bronze- und Edelmetallarbeiten wurden zu dieser Zeit in kräftigen, schwulstigen, effektvollen, manchmal wohl etwas plumpen Formen gehalten. Die Bronze wurde nun aber zu selbständigen Gegenständen nur noch vereinzelt verwandt, wie zu Kammerherrnschlüssel (XVI, 2), zu Uhrzeigern (XVI, 4) u. ähnl. Vor allem stellte sie sich in den Dienst des Kunsttischlers (XVI, 3). Zu den Edelmetallarbeiten fand man vor allem die Treibtechnik geeignet. Man zog nur in seltenen Fällen die farbigen Verzierungen heran, sondern suchte statt dessen plastisch zu wirken. So bedeckte man grosse Flächen mit breit und schwulstig durchgebildeten Blumen- und Blattformen oder mit kräftig und rundlich gehaltenen figürlichen Reliefs. (XVII, 4; XVIII, 2.)

In den Niederlanden, Frankreich und Deutschland ist die Hauptblüte der Ledertapeten in das letzte Viertel des 17. und das erste des 18. Jahrhunderts zu setzen. Sie zeigen kräftige Blumenmuster mit Lambrequins, in denen gelegentlich menschliche Figuren, Vögel oder andere Tiere vorkommen, und sind meistens in einem warmen Goldtone gehalten. Zu einer stimmungsvollen, reich wirkenden Wandverkleidung eignen sie sich vorzüglich. (XVII, 7; XVIII, 4.)

Taf. XVI. Barock, 1.

1. Teil eines Parkgitters in Schmiedeeisen (deutsch).
2. Ringverzierung eines Kammerherrnschlüssels in vergoldeter Bronze.
3. Boulle-Konsole (K. S. Gardemöbel).
4. Uhrzeiger in Messing.
5. Ornamentierte Gliederung (nach Gips).
6. „ „ „ „

Taf. XVII. Barock, 2.

1. Rahmenleiste in Holz.
2. Teller in Fayence, Rouen.
3. Schmiedeeiserne Füllung.
4. Lichtschild in getriebenem Silber.
5. Teil einer Boulle-Konsole (K. S. Gardemöbel).
6. Schmiedeeiserne Füllung.
7. Ledertapete, gepresst und bunt bemalt (französisch).

Taf. XVIII. Barock, 3.

1. Teil einer Fayenceschale, Rouen.
2. Standleuchter in getriebenem Messingblech.
3. Füllung einer Boullearbeit, Rückwand in einer Stutzuhr.
4. Ledertapete, gepresst und bunt bemalt (französisch).
5. Teil einer Füllung aus Schleisheim (nach Gips).

Taf. XIX u. XX.

e) Der Rokokostil. 1715—1774.

In Frankreich hat man von 1715—23, das ist während der Regentschaft des Herzogs von Orleans, einen Übergangsstil, die Régence, zu verzeichnen, in dem die gleich zu nennenden Neuerungen noch mit einer gewissen Mässigung auftraten. Derjenige

Digitized by Google

Stil, der das Prinzip der geschnörkelten Linie und geschwungenen Fläche durchgeführt hat, und den wir mit Rokoko bezeichnen, kam erst während der Regierung Louis XV. zur vollen Geltung. Das am Hofe herrschende Launenhafte und Spielende, die kokette Genusssucht fanden in den stark ein- und ausgeschwungenen Linien, in dem pflanzenartig wuchernden Rahmenwerk, in dem Einstreuen von Darstellungen mit Schäferspielen oder ländlichen Emblemen vortrefflich ihr Spiegelbild.

Im Ornamente herrschte also nunmehr an Stelle der geraden die geschwungene Linie. Es setzte sich zusammen aus einem eigenartig gebildeten Schnörkel- und Muschelwerk, das vielfach mit Pflanzen überwuchert wurde. Das Akanthusblatt, das die vorige Periode breit gebildet hatte, wurde nunmehr schmal und lang gestaltet. Dazu kam — besonders in Deutschland — eine Sucht nach völliger Unregelmässigkeit, eine Scheu vor symmetrischer Anordnung. Mehrfach machte sich auch im Ornamente, in den figürlichen Darstellungen und in der Technik ein Einfluss von chinesischer Kunst geltend.

Während die frei behandelten, vielfach durchbrochenen und vergoldeten Schnitzarbeiten in Holz, die zu Rahmen für Spiegel und Bilder oder als Rahmenwerk bei Wanddekorationen Verwendung fanden (XIX, 1, 5; XX, 3, 6), meistens technisch und künstlerisch vorzüglich sind, können die Rokokomöbel nicht immer unbedingt gelobt werden. Wohl sind sie äusserst bequem, auch zierlich, leicht, von reizvollem und gefälligem Ansehen; aber rein konstruktiv betrachtet, weisen sie manche Fehler auf. Vor allem sind die geschweiften dünnen Stützen, wie sie besonders an den Sitzmöbeln anzutreffen sind, nicht zu rechtfertigen, da sie den aus den Eigenschaften des Holzes hervorgehenden Gesetzen Hohn sprechen.

Die Fayencen haben sich zu dieser Zeit natürlich auch der neuen Stilrichtung anpassen müssen. So finden wir denn auch hier die bewegten, geschwungenen Formen, vielfach in Rotviolett gehöht, vorherrschen. (XX, 5, 7.) Aber die besseren Fayencen waren doch durch das 1709 erfundene sächsische Porzellan mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Ganz besonders geschah dies, als man in Herold (von 1720 an) und Kändler (von 1731 an) für den malerischen und plastischen Teil so vorzügliche Kräfte gewonnen hatte, dass der Ruhm des sächsischen Porzellans bald ganz Europa überstrahlte. Und Meissen ist nicht nur die Mutterfabrik für die meisten anderen, besonders in Deutschland entstandenen Porzellanfabriken gewesen, sondern seine Formen und Verzierungen waren auch mehrere Jahrzehnte hindurch maassgebend für die anderen derartigen Unternehmungen. So treffliche Arbeiten aber in Meissen schon zur Barockzeit gefertigt worden sind, so muss die eigentliche Blüte doch erst in die Rokokozeit gesetzt werden. Das Leichtbewegliche, Spielende, Graziöse und Duftige dieses Stiles passt auch so sehr zu den Eigenschaften des Materiales, dass man sogar einmal geglaubt hat, die Entstehung des Rokokos vom Meissner Porzellan herleiten zu dürfen. (XIX, 7, 6.)

In den Arbeiten aus Schmiedeeisen dieser Zeit tritt uns bei den angedeuteten Veränderungen des Ornamentes und bei einer freieren, durchsichtigen Bildung eine grössere Wildheit in der Zeichnung entgegen. Die flotte Behandlung der Akanthusblätter, die weiter und schmaler herausgezogen werden, wurde noch gesteigert. Mitunter sind auch einzelne Teile des Eisens farbig behandelt worden. (XX, 4.)

Taf. XIX. Rokoko, 1

1. Holzkonsole, farbig (modern).
2. Ornament in Silber.
3. „ „ „
4. „ „ „
5. Teil eines vergoldeten Holzrahmens, gefertigt von Deibel, Dresden.
6. Porzellan-Giesser, Wien.
7. „ „ Meissen.

Digitized by Google

Taf. XX. Rokoko, 2.

1. Ledertapete.
2. Lichtschild in getriebenem Silberblech.
3. Obere Endigung in vergoldetem Holze.
4. Sanduhr in bemaltem Schmiedeeisen (Privatbesitz).
5. Teil eines Tisches in mährischer Fayence.
6. Bekrönung eines vergoldeten Holzspiegelrahmens. (Privatbesitz.)
7. Terrine in Fayence.

Taf. XXI u. XXII.

f) Der Louis XVI.-Stil. 1774—1790.

Die Eigentümlichkeiten des Rokoko hatten sich mit der Zeit derartig gesteigert, dass sie zu einer Übertreibung und wilden Phantastik ausgeartet waren. Das Übermaass der geschwungenen Linien, die Unsymmetrie und das Überwuchern des Ornamentes haben nun aber ganz naturgemäss zur geraden Linie und zu einer gewissen Knappheit zurückgeführt. Man glaubte dies damals unter der Einwirkung von den Ausgrabungen der 79 n. Chr. verschütteten Städte Herculanum und Pompeji am besten durch Anlehnung an den griechischen Stil zu erreichen. So ist es gekommen, dass während der Regierung Louis XVI. wieder die gerade Linie zu herrschen begann, die nun in Verbindung gebracht wurde mit einer streng durchgeführten Symmetrie und einer in Form und Farbe etwas nüchternen, mageren Eleganz.

Im Ornament trat demgemäss vor allem die gerade Linie an Stelle der Rokokoschnörkel. Die einzelnen Glieder wurden durch schmächtige Perlschnüren getrennt, lange, dünne Hermen oder Karyatiden verwandte man als Stützen (XXI, 4), einfach durchbrochene Gallerien als Bekrönungen, während man einzelne Teile mit Fackeln, Thyrsosstäben, Sicheln u. ähnl., andere mit ovalen, vielfach lorbeerumkränzten Medaillons (XXI, 1, 3; XXII, 4), mit schmalen Gehängen (XXI, 1) und eigenartig gefalteten, knittrigen Bandschleifen (XXI, 1, 2, 3) verzierte. Der Akanthus, der nun der griechischen Kunst entsprechend häufiger hinzutrat, wurde wieder strenger gebildet und noch mehr in die Länge gezogen, als dies im Rokoko der Fall gewesen war. (XXI, 4, 5; XXII, 6.)

Betreffs der Farbengebung mag hier noch hinzugefügt werden, dass die im Louis XVI. häufig angewandte Vergoldung hin und wieder in vierfacher Färbung (gelblich, rötlich, grünlich, weisslich) auftritt, wodurch eine zwar bescheidene aber angenehme Wirkung erzielt worden ist. (XXI, 1; XXII, 4.)

Taf. XXI. Louis XVI., 1.

1. Konsoltisch, in 4farbigem Gold bemalt.
2. Messingbeschlag.
3. Medaillon von einer Meissner Porzellantasse.
4. Standleuchter in vergoldeter Bronze.
5. Füllung in geschnitztem Holze.

Taf. XXII. Louis XVI., 2.

1. Vorderansicht einer Räuchervase in Meissner Porzellan.
2. Seitenansicht „ „ „ „ „
3. Salzfassgestell in gegossenem Silber.
4. Taschenuhr in 4farbigem Gold und Email.
5. Handleuchter in getriebenem Silber.
6. Füllung in geschnitztem Holze.

Taf. XXIII u. XXIV.

g) Der Empirestil. 1790—1815.

Auch hier ist, wie im vorigen Abschnitte, die Angabe der Zeitdauer nicht als eine fest abgegrenzte zu betrachten.

Zur Zeit der Herrschaft Napoleons I. hat man die einzelnen Motive der vorigen Periode verstärkt, roher und kräftiger gebildet. Man hat sie wohl in besser durchdachten Formen angewandt, ihnen aber gleichzeitig die Anmut und Zierlichkeit, in der sie uns im Louis XVI. entgegentraten, genommen. So ist bei einem vermehrten Zurückgehen auf die Antike ein kälterer, trockener und weniger graziöser Stil entstanden. Im Ornament wurden nun, zum Teil mit Bezug auf die Siege Napoleons und auf seinen

Digitized by Google

Aufenthalt in Ägypten, unkannelierte dorische Säulen, mitunter auch nur Säulenstümpfe, allegorische, auf Sieg und Ruhm bezügliche Figuren oder solche aus der altrömischen Geschichte, Kronen oder Kränze von Lorbeer (XXIII, 6), Schwäne (XXIII, 5), Sphinxe (XXIV, 3) und Pyramiden verwandt.

Taf. XXIII. Empire, 1.

1. Vorderansicht eines Tafelaufsatzes in Sèvres-Porzellan.
2. Seitenansicht „ „ „ „ „
3. Französischer Damast (nach Abbildung in der Bibliothek der Kunstgewerbeschule).
4. Ornament aus einem französischen Damast (dgl. dgl.).
5. Lehnstuhl (in Privatbesitz).
6. Lehnstuhl für Napoleon I. von David entworfen, (Fontainebleau) wie 3 und 4

Taf. XXIV. Empire, 2.

1. Ober- und Untertasse in Wiener Porzellan.
2. Obertasse in Meissner Porzellan.
3. Deckelgefäss in Berliner Porzellan.
4. Fries an einem zinnernen Salzgefäss.
5. Teil eines vergoldeten Stuckrahmens.

Der grosse Druck, den die französische Knechtschaft und die Freiheitskriege auf Deutschland ausübten, haben hier etwa von 1815 an den Biedermeyerstil gezeitigt. Wenn auch demzufolge bei den aus dieser Zeit stammenden kunstgewerblichen Erzeugnissen alles mager, dürftig und ärmlich aussieht, so lässt sich doch auch aus ihnen Einiges lernen. Besonders ist dies der Fall, wenn es sich um Arbeiten handelt, bei denen einzelne Teile sich aus Kreisstücken und Bogensegmenten zusammensetzen. Diese Behandlungsweise hat in den 30er Jahren des 19. Jhdts. zu einer allerdings meistens missverstandenen Nachahmung der Gotik geführt.

Erst in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts begann in den meisten europäischen Staaten jener Aufschwung des Kunstgewerbes, auf den in dem Vorwort der ersten und zweiten Auflage hingewiesen wurde.

B. Das Morgenland.

I. Die Kunst des Islam.

Mit erstaunlicher Schnelligkeit haben es die kriegerischen Araber verstanden, den Islam, die Lehre ihres Propheten Muhameds († 632), über Persien, Indien, Syrien, die Türkei, Ägypten, Nordafrika, Sicilien und Spanien zu verbreiten. Als dann nach den blutigen Eroberungen unter ihrer Herrschaft der Friede wieder in die Länder eingezogen war, stellte sich auch bei ihnen das Bedürfnis ein, sich selbst feste Wohnungen und ihrem Gotte Moscheen zu bauen, diese aber und die in ihnen gebrauchten Geräte künstlerisch zu schmücken. Hierbei haben sich nun die Araber, die eine selbständige Kunst nicht mitbrachten, in richtigem Verständnis ihres Unvermögens an die heimischen Kunstformen gehalten und diese mit der Zeit in ihrem Sinne umgestaltet. So erklärt es sich, dass uns in den Kunstwerken der genannten Länder einerseits eine grosse Verschiedenheit entgegentritt, andererseits ihnen aber ein gewisser gemeinsamer Typus nicht abzusprechen ist. Denn überall findet man hier die Hauptmerkmale der orientalischen Kunst. Bei den Architekturformen sind hervortretende Gesimse und plastische Verzierungen möglichst vermieden. Bevorzugt sind die geschwungenen Linien, wie sie beim Hufeisen-, Zacken und Kielbogen, bei dem den Waben eines Bienenkorbes ähn-

Digitized by Google

lichen Stalaktitengewölbe (XXVII, 1), oder bei den vielfach Zwiebelform zeigenden Kuppeln vorkommen, ferner ausserordentlich dünne, reich geschmückte Säulen mit phantastischen Kapitälen (XXVII, 2, 3). Alles dies ist aber weniger aus der Konstruktion wie bei der abendländischen Kunst, sondern vielmehr aus dem Bestreben herausgeschaffen, möglichst dekorativ zu wirken. Die flächenhafte Behandlung und eine grosse Farbenfreudigkeit das sind die Hauptzüge der orientalischen Kunst, die sich nicht nur in dem Gesagten geltend machen, sondern uns vor allem als die Haupteigenschaften ihrer Ornamente entgegentreten.

Von dem abendländischen Ornamente unterscheidet sich das orientalische in wesentlichen Punkten. Hier sind meist mehrere Ornamentzüge durcheinandergeschlungen, die wohl einmal kräftiger oder weniger kräftig auf den Beschauer wirken, bei denen aber keine Unterordnung einzelner Teile unter andern wie bei jenem, sondern eine vollständige Gleichwertigkeit stattfindet. Auch die betonte Unterscheidung von Grund und Zeichnung kennt der Orientale nicht, er lässt vielmehr die Farben des ersteren gleichberechtigt, nicht vorherrschend, wie es der Abendländer thut, zur Wirkung kommen. Sein Ornament zeigt ein anmutiges phantastisches Linienspiel von vorzugsweise dekorativem Werte, bei dem Zeichnung des Einzelnen wohl meistens ohne Bedeutung, ohne tieferen Sinn ist. Denn Darstellungen von Tier- und Menschengestalten, die im abendländischen Ornamente eine so grosse Rolle spielen, kommen hier nur ausnahmsweise vor, waren dann aber derartig stilistisch behandelt, dass von ihrer eigentlichen Bedeutung kaum etwas zu sehen übrig blieb. Die Pflanze ist indessen sehr viel mit herangezogen worden, aber auch sie musste sich eine beträchtliche Umgestaltung ihrer natürlichen Formen gefallen lassen, wie es beim Übertragen des Körperlichen ins Flächenhafte ganz naturgemäss ist, denn — das muss noch einmal betont werden — den flächenartigen Charakter hat sich das orientalische Ornament stets bewahrt. Seinen Hauptbestandteil bildeten die verschlungenen, gebrochenen, sich kreuzenden und auf diese Weise die verschiedensten Figuren bildenden Linien und Bänder, die zusammen mit der ornamental behandelten Schrift und den stilisierten Blättern, Blüten, Stengeln usw. das gaben, was wir mit Arabeske bezeichnen. Auf ihre Bedeutung für das Flachornament des Abendlandes, z. B. das der deutschen Renaissance, ist oben bereits hingewiesen worden.

Taf. XXV u. XXVI.

a) Die persisch-türkische Kunst.

Die Vorliebe für das Flächenornament und die Farbenfreudigkeit, das sind auch die beiden Haupteigenschaften, welche dem persisch-türkischen Kunstgewerbe anhaften. Aus ihnen heraus, verbunden mit den Forderungen des Klimas, erklärt sich die grosse Bedeutung, welche die Fayencefliesen zur Bekleidung der Wände und Fussböden in den Moscheen und Privathäusern gewonnen haben. Mit den Fliesen ist naturgemäss die Keramik überhaupt zur Blüte gekommen, so dass hier auch Schüsseln, Krüge, Kannen, Vasen u. ähnl. von einfacher Form und wirkungsvoller Bemalung genannt werden müssen.

Die ältesten persischen Fayencen (bis 1500) sind einfach in Zeichnung und Farbe, sie zeigen vereinzelt leichtes Relief, einen rötlichen oder bräunlichen Metallüster und mit Vorliebe die Kreuz- oder Sternform (XXV, 9). In den späteren Arbeiten werden gern chinesische Motive verwandt. Blau ist hier die herrschende Farbe, daneben wurden wohl gelegentlich Grün und ein stumpfes Ziegelrot verwandt. (XXVI, 6.)

Im allgemeinen unterscheiden sich von ihnen die türkischen Fayencen durch eine reichere und kräftigere Farbenwirkung. Das Rot ist feuriger, ausserdem kommen Grün, zweierlei Blau und Schwarz, das Letztere zum Konturieren, auf weissem Grunde

Digitized by Google

vor. Die Zeichnung besteht aus mehr oder weniger naturalistisch aufgefassten Blumen, besonders Nelken (XXV, 7), Tulpen, Rosen, wilden Hyacinthen oder persischem Rankenwerk. Auch hier zeigen sich mehrfach chinesische Einflüsse, wie bei dem Wolkenornamente. (XXV, 2, 3, 5, 6, 7.)

Neben den Fayencen verdienen die Metallarbeiten hervorgehoben zu werden. Die Waffen in Damascenerstahl und die persischen Rüstungen haben sich grosser Beliebtheit erfreut. Die verschiedenartigsten Geräte sind aus Kupfer oder Messing hergestellt worden. Hierbei bestand die Verzierung meist in leichter, reizvoller Gravierung oder in Tauschierung. (Einschlagen von Silber- oder Golddraht in das gravierte Metall.) Eine den Persern eigentümliche Technik ist das Gravieren von verzinnten Kupferarbeiten, wobei eine bescheidene aber äusserst wirkungsvolle Verzierung (kupferfarbenes Ornament auf Zinngrund) erzielt wird. (XXV, 4; XXVI, 5.)

Unter den Teppichen gelten noch heute die persischen mit ihren ruhigen, kleinen Mustern und breiten Randeinfassungen für die schönsten. In der ältesten Zeit ist bei ihnen vorzugsweise das geometrische Ornament verwandt worden, dann hat die Arabeske und endlich das Blumenmuster vorgeherrscht. Das Letztere, das schon früher in Indien beliebt war, ist auch für den heutigen persischen Teppich charakteristisch, aber die Blumen treten in streng symmetrischer Verteilung und in richtiger Stilisierung für die Fläche auf. Die Zeichnung des Musters hat indessen für uns geringere Bedeutung als die Farbe, denn diese besitzt vor allem neben einer grossen Dauerhaftigkeit ausserordentlichen Reiz. Die türkischen Teppiche (Smyrnateppiche) zeigen wieder eine kräftigere, nicht so harmonische Farbenstimmung wie die persischen. In der Musterung ist hier die Palmette bevorzugt worden.

Taf. XXV. Persisch-türkisch, 1.

1. Fries nach Prisse d'Avennes, L'art Arabe.
2. Fayenceteller, sog. Rhodosteller.
3. Fayencegefäss, sog. Rhodosgefäss.
4. Metallschale, graviert (wohl arabisch).
5. Verzierung von einem sog. Rhodosteller.
6. dgl. dgl. dgl.
7. dgl. dgl. dgl.
8. Fries nach Prisse d'Avennes a. a. O.
9. Sternfliese mit Metallflüster aus dem 15. Jahrh.

Taf. XXVI. Persisch-türkisch, 2.

1. Goldbrokat aus dem 17. Jahrhundert.
2. Verzierung von einem sog. Rhodosteller.
3. dgl. dgl. dgl.
4. dgl. dgl. dgl.
5. Helm in teilweis vergoldetem Stahl (persisch).
6. Fayenceteller (persisch) um 1600, blau bemalt.
7. Fries nach Prisse d'Avennes a. a. O.
8. dgl. dgl. dgl.
9. Fayencefliese.

b) Die spanisch-maurische Kunst.

Taf. XXVII.

Von Mitte des 8. bis zu Ende des 15. Jahrhunderts ist Spanien von den Mauren, wie die aus Nordafrika eindringenden Araber genannt werden, beherrscht worden. Im Fürstenpalast der Alhambra zu Granada (1270 beg.) zeigt sich ihre Kunst zur vollsten und üppigsten Blüte entfaltet. Die abendländischen Erfordernisse an einen Prachtbau, Klarheit der Anordnung und der Konstruktion fehlen hier völlig, werden aber durch den Glanz und die reiche Phantastik der inneren Ausstattung ersetzt. Überall zeigen sich in höchster Farbenpracht die zierlichen Säulen mit ihren malerischen Kapitälen und eigenartig gestalteten Basen, die zierlichen Zackenbögen, die wie Spitzengewebe wirkenden Stalaktitengewölbe u. dgl m. (XXVII, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10.)

Auch hier nehmen die Fayencen eine bevorzugte Stelle ein. Sie haben mit den ältesten persischen Erzeugnissen den prächtig wirkenden, goldfarbigen Metallschimmer gemein, zeigen aber einen geringeren Reichtum im Ornament und in der Farbe. Flache Schalen und Vasen von eigenartiger phantastischer Gestalt kommen hier vorzugsweise

Digitized by Google

in Frage. In Spanien haben bei der Wandverkleidung gleichfalls die Fayencefliesen eine grosse Rolle gespielt. Diese Azulejos (wie sie hier genannt werden) zeigen in den seltensten Fällen Metallschimmer. Bei ihnen ist vielmehr eine besondere und schwierige Technik zur Anwendung gebracht worden, die mit der des Grubenemails Ähnlichkeit hat. Das meist einfache geometrische Muster ist vertieft eingepresst, so dass zwischen den einzelnen Formen Stege stehen bleiben, welche das Zusammenfliessen der verschiedenen Farben (Blau, Grün, Gelb und Braun auf Weiss) beim Aufschmelzen verhindern. Halbtöne kamen in der älteren Zeit nicht vor, sondern erst als die italienische Renaissance mit ihren Formen auf Spanien Einfluss zu gewinnen begann. (XXVII, 8, 9.)

Taf. XXVII. Spanisch-maurisch.

1. Teil eines Stalaktitengewölbes aus der Alhambra (nach Gips).
2. Säulenkapitäl aus der Alhambra (nach Gips).
3. dgl. „ „ „ „
4. Sternförmige Verzierung aus der Alhambra (nach Owen Jones, Details and Ornaments of the Alhambra)
5. Fries „ „ „ „ „ „ „
6. Verzierung „ „ „ „ „ „ „
7. dgl. „ „ „ „ „ „ „
8. Wandverkleidung „ „ „ „ „ „ „
9. Fliese von einer Wandverkleidung.
10. Wandverkleidung aus der Alhambra (nach Gips).

II. Die indische Kunst.

Taf. XXVIII u. XXIX.

Auch in Indien sind Religion (Brahma- und Buddhaismus) und Beschaffenheit der mit erstaunlichem Reichtum und Üppigkeit gesegneten Landschaft die Grundlagen für die Kunst gewesen. Sie haben eine ungezügelte Phantasie, einen Hang zu massloser, ausschweifender Überladung, dann aber auch grosse Gegensätze gezeitigt. Denn während z. B. einige Arbeiten bei hochvollendeter Technik eine bis ins Kleinste durchgeführte Behandlung zeigen, findet man wieder manche Kolossalfigur des Buddha, die so roh behandelt ist, solch plumpe Formen besitzt dass man das eine mit dem andern schwer in Einklang zu bringen vermag. Wir finden auch bei den Indern kein organisches Gefüge, keine betonte und erkennbare Konstruktion sondern das Dekorative bevorzugt und zwar die schwulstige, überladene, häufig bizarre Dekoration.

Vom Beginn des 13. bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts beherrschten die Anhänger des Islam auch das grosse indische Reich. Während dieser Zeit vermochten sie es, der Kunst, die sie auch hier auf der heimischen aufbauten, zu einer gewaltigen, üppigen Blüte zu verhelfen. Besonders das indische Kunstgewerbe und vor allem das auch hier wieder bevorzugte Flächenornament ist rühmend hervorzuheben. Denn von den frühesten Zeiten bis auf den heutigen Tag haben es die Inder verstanden, ihre Geräte in liebenswürdiger, reizvoller und farbenprächtiger Weise zu verzieren. In ihrer spezifisch orientalischen Dekorationsweise zeigt sich viel, das der Persischen Kunst verwandt ist. Nur überziehen jene meistens ihre Gegenstände völlig mit dem Ornamente, während die Perser einzelne Teile wie Mittel- und Eckstücke, Bänder u. s. w. durch ornamentale Behandlung hervorheben.

Im Ornamente selbst finden Pflanzen, vorzugsweise die in Indien vorkommenden wie Palmen, Bananen u. a., üppigere und häufigere Verwendung. Ähnliches gilt von

Digitized by Google

den Tieren. So werden ausser den Vögeln (XXIX, 11) mit Vorliebe Löwen, Affen und Elephanten zur Verzierung herangezogen. Die Verwendung des Elephanten, der in Indien göttliche Ehren genoss, ist geradezu charakteristisch für die dortige Kunst. Nicht allein, dass er häufig plastisch gebildet oder seine Gestalt ornamental verwandt wurde, er lieferte auch ein besonders edles und bevorzugtes Material, das Elfenbein. Die Verwendung des Elfenbeins zu Schnitzereien (XXVIII, 5 u. 11) zu ausgesägten und aufgelegten Arbeiten (XXIX, 5) und zu mosaikartigen Arbeiten (XXVIII, 8) hat in Indien zuerst Bedeutung gewonnen und ist hier mit Vorliebe gepflegt worden.

Auf textilem Gebiete hat sich Indien noch heute eine achtenswerte Stellung bewahrt. Von den Teppichen ist oben (S. 29) bereits gesprochen. Zu erwähnen sind noch die Shawls (besonders die von Kaschmir), welche eine sonst nirgends zu findende Feinheit und Schönheit zeigen, und andere, meist ausserordentlich farbenprächtige Gewebe (XXVIII, 1 u. XXIX, 1), bei denen das pflanzliche Ornament weitaus überwiegt.

Da den Inder eine besondere Liebe zum Schmücken und Glänzen auszeichnet und ihm seine Heimat Edelmetalle, Edelsteine und Perlen in reicher Auswahl giebt, so ist auch die Herstellung des Edelmetallschmucks frühzeitig und mit Eifer getrieben worden. Hierbei wurde weniger auf Feinheit der Technik oder Schönheit der Zeichnung als auf eine eigenartige und möglichst glänzende Wirkung Bedacht genommen. (XXVIII, 2 u. 3.)

Taf. XXVIII. Indisch, 1.

1. Gold- und Silber broschierter Stoff.
2. Ohrring (nach Jacob & Hendley, Jeypore enamels).
3. Sternförmiger Anhänger (nach Jacob & Hendley, Jeypore enamels).
4. Fries (nach Jacob & Hendley, Jeypore enamels).
5. Elephant, in Elfenbein geschnitzt.
6. Bunt bemalte Thonvase (vielleicht Siam).
7. Verzierung (nach Racinet, D. polychrome Ornament, II 7).
8. Teil eines Buchdeckels in Elfenbeinmosaik.
9. Verzierung (nach The journal of Indian Art).
10. Dgl. „ „ „ „
11. Dose, in Elfenbein geschnitzt, um 1700.
12. Fries (nach Racinet a. a. O.).

Taf. XXIX. Indisch, 2.

1. Lancierter Seidenstoff.
2. Griff eines Papiermessers in Sandelholz.
3. Ohrring (nach Jacob und Hendley a. a. O.).
4. Teil ein. Halsschmuckes (n. Jacob u. Hendley a. a. O.).
5. Griff eines Papiermessers in Horn mit Elfenbeinauflage.
6. Gemalte Verzierung auf Holz.
7. Teil eines Zinnbechers (nach Dolmetsch, Ornamentenschatz).
8. Unterteil einer Wasserpfeife in graviertem Zinn aus dem 17. Jahrhundert.
9. Gemalte Verzierung auf Holz.
10. Bemalter Metallschild (Privatbesitz).
11. Mittelstück eines Teppichs aus dem 16. Jahrh. (nach Dolmetsch a. a. O.).

III. Die chinesisch-japanische Kunst.

Taf. XXX u. XXXI.

Da die Japaner nicht nur ihre Schriftsprache und ihre Religion sondern auch ihre gesammte früheste Kultur über Korea von den Chinesen erhalten haben, so ist es für ein europäisches Auge nicht immer leicht die kunstgewerblichen Erzeugnisse dieser beiden Völker auseinanderzuhalten. Natürlich ist die Unterscheidung am schwierigsten in der ältesten japanischen Zeit, wo man möglichst genau die chinesischen Arbeiten nachzubilden versucht hat. Sie ist aber auch schwer in einer späteren Periode in der die Chinesen umgekehrt japanische Arbeiten, durch die sie die eigenen weit übertroffen glaubten, nachahmten.

Im allgemeinen lässt sich von den kunstgewerblichen Erzeugnissen beider Völker, mögen diese nun Porzellane, Metallarbeiten, Emaillen, Seidengewebe, Stickereien, Holz-, Elfenbeinschnitzereien oder Lackarbeiten sein, sagen, dass sie technisch vorzüglich

Digitized by Google

ausgeführt sind, in Form und Schmuck aber für unser Gefühl vielfach eine grosse Willkür und Phantastik zeigen. Die reich angeordneten Verzierungen setzen sich aus den geometrischen, pflanzlichen und figürlichen Ornamenten zusammen und muten uns, besonders die Letzteren, wegen einer Perspektive, die von der unseren abweicht, meist fremd an. Die viel verwendeten Fabeltiere, wie Drachen, Feuerhunde, Paradiesvögel u. s. w. sind dabei wohl symbolisch zu nehmen.

Was nun die Unterschiede in diesen kunstgewerblichen Arbeiten anlangt, so tritt uns die Hauptstärke der Chinesen in der strengen Nachahmung eines Vorbildes mit allen seinen Vorzügen aber auch mit allen seinen Mängeln entgegen. Der Japaner verfährt weniger handwerksmässig, verwendet z. B. nicht ein und dasselbe Ornament mehrmals in der gleichen Weise, sondern erlaubt sich in Einzelheiten Veränderungen. Hiermit hängt auch der Umstand zusammen, dass der Japaner weniger als der Chinese stilisiert, sondern bei weitem naturalistischer zu Werke geht. Der Japaner lässt mehr seine Phantasie mit wirken; er schafft mehr künstlerisch als mechanisch. Man sieht jedem auch den unbedeutenden Werken die Liebe an, mit der sie geschaffen sind. Dazu kommt noch eine allen Japanern gemeinsame Freude an dem Kleinleben in der Natur, eine Liebe für Blumen, Insekten, Schmetterlinge und Vögel und nicht zuletzt ein liebenswürdiger, anspruchsloser Humor.

Was beispielsweise die Unterschiede in den Porzellanen, die hier wie dort eine Hauptbedeutung beanspruchen, im besonderen anlangt, so wäre noch folgendes hinzuzufügen: Der Japaner versteht sich vor allem auf eine harmonische Farbenbehandlung; er legt auf die farbige Ausschmückung das Hauptgewicht, dagegen tritt die Zubereitung der Masse und ihre Formgebung bei ihm im Vergleich zu den Chinesen in den Hintergrund. Vernachlässigt hat er aber auch die technische Seite keineswegs, wie seine Eierschalenporzellane, die er wie der Chinese fertigt, u. a. beweisen. Aber die farbige Wirkuug ist ihm Hauptsache, hierin übertrifft er den Chinesen, der wohl lebhafte glänzende Farben besitzt, diese aber nicht so wirksam zu verwenden versteht.

Auf dem Gebiete der Metallarbeiten besonders dem der Bronzen in ihrer verschiedenen Zusammensetzung nehmen beide Völker gleichfalls eine hervorragende Stelle ein. Für uns haben vor allem die neueren japanischen Bronzen die höchste Bedeutung, da sich uns besonders in ihnen die Japaner als die Meister im wirkungsvollen Zusammensetzen verschiedener Metalle, im Tauschieren, im Emaillieren (meist Zellenemail, neuerdings auch auf Silbergrund) und im Patinieren (Färben) zeigen. Die hierdurch erzielte grosse Abwechselung und Schönheit in Farbe und Verzierung ist es gewesen, welche den Anstoss zu einem neuen Aufschwunge der Pariser und damit der europäischen Bronzeindustrie gegeben hat.

Taf. XXX. Chinesisch.

1. Verzierung (nach Owen Jones, Chinese ornaments).
2. „ von einem Porzellangefäss.
3. „ „ „ „
4. „ (nach Owen Jones a. a. O.)
5. „ von einem Porzellangefäss.
6. „ „ „ „
7. Porzellanvase aus dem 16. Jahrhundert.
8. Bemalte Elfenbeinfigur, Kanton.
9. „ „ „
10. Verzierung (nach Owen Jones a. a. O.)
11. Verzierung von einem Porzellangefäss.
12. Stickerei, modern, Kanton.
13. Porzellanteller aus dem 18. Jahrhundert.

Taf. XXXI. Japanisch.

1. Vögel in Blumenzweigen nach einem farbigen Holzschnitt (Bailie, Hiaku cho-gwa fu.)
2. Porzellanschale, Arita, aus dem 17. Jahrhundert.
3. Porzellanvase, Owari, Ende des 18 Jahrhunderts.
4. Hahn in Bronze aus dem 17. Jahrhundert.
5. Metallplatte, modern.
6. „ „
7. Verzierung n. einem farbigen Holzschnitt (wie Nr. 1).

Digitized by Google

Anhang.

Die Entwickelung der Rosette.

Die letzte Tafel (Taf. XXXII) zeigt den Entwickelungsgang der Ornamentik, soweit sie die besprochene europäische Kunst anlangt, noch einmal und zwar an 9 verschiedenen Rosetten. Es ist gerade diese Zierform gewählt worden, weil sie einerseits in allen Perioden, wenn auch verschieden häufig, vorkommt und auch heute noch vielfach gebraucht wird, andererseits aber in ihrer plastischen Behandlung und mit ihren vorwiegend pflanzlichen Verzierungen wohl dazu geeignet erscheint, dass man sich mittels der Darstellung ihrer verschiedenen Behandlungsarten die in Text und Abbildungen bis dahin angeeigneten Kenntnisse noch einmal und selbständig wiederholt.

1. In der griechischen Rosette sieht man in freier klarer Anordnung viermal die neunblättrige Palmette mit dreiblättrigen Lilien regelmässig abwechseln.

2. Die römische Rosette zeigt eine vollere, massigere, üppigere Behandlung. Hier ist das Akanthusblatt in der in dieser Periode charakteristischen Art mehr rundzackig und weichlicher als bei der griechischen gebildet.

3. Die der romanischen Kunst entnommene Rosette ist klar und kräftig gebildet, die verwendeten Blätter sind streng stilisiert. Das aus 4 Haupt- u. 4 Nebenblättern bestehende Mittelstück liegt auf einem übereckgestellten Quadrat und ist von einer von Vergissmeinnichtrosetten gereihten Borde umgeben.

4. In der gotischen Rosette finden wir das Ahornblatt mit dem ringartig verschlungenen Zweig in naturalistischer Weise behandelt.

5. Die Renaissance-Rosette verwendet in symmetrischer Anordnung neben dem Akantusblatt die einfachen Voluten.

6. Die Baroek-Rosette zeigt gleichfalls Voluten, behandelt sie aber selbständiger und effektvoller.

7. In der Rokoko-Rosette kommt die gebogene Linie zur ausschliesslichen Herrschaft. Der Grund zeigt die charakteristische Netzform.

8. Die langgezogenen mit Früchten versehenen Akanthusblätter sind bei der Louis XVI-Rosette spiralförmig gebogen.

9. Die Empire-Rosette macht einen mageren Eindruck. Besonders der als dünne Kreislinie ausgebildete Zweig an dem die Weinblätter mit Früchten auslaufen, ist bemerkenswert.

Taf. XXXII. Rosetten.

1. Griechische Rosette.
2. Römische Rosette.
3. Romanische Rosette.
4. Gotische Rosette.
5. Renaissance Rosette.
6. Barock Rosette.
7. Rokoko Rosette.
8. Louis XVI. Rosette.
9. Empire Rosette.

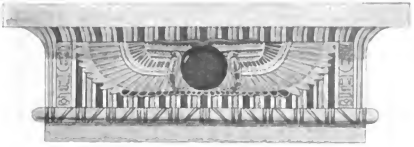
Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

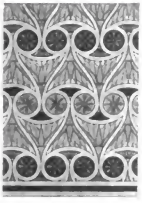
Seite.

Einleitung 7
Aegypten 9
Babylon und Assyrien 10
A. Das Abendland 10
I. Das Altertum 10
a) Der griechische Stil 10
b) Der römische Stil 12
II. Das Mittelalter 13
a) Byzanz und Ravenna 13
b) Die Germanen 14
c) Der romanische Stil 14
d) Der gotische Stil 16
III. Die Neuzeit 18
a) Der italienische Renaissance Stil 18
b) Der französische Renaissance Stil 20
c) Der deutsche Renaissance Stil 21
d) Der Barockstil 23
e) Der Rokokostil 24
f) Der Louis XVI. Stil 26
g) Der Empire Stil 26
B. Das Morgenland 27
I. Die Kunst des Islam 27
a) Die persisch-türkische Kunst 28
b) Die spanisch maurische Kunst 29
II. Die indische Kunst 30
III. Die chinesisch-japanische Kunst 31
Anhang: Entwickelung der Rosette 33

Digitized by Google

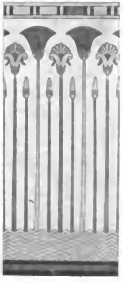


1



2

5



4

3

6

7

1. **Bekrönung** m. geflügelter Sonnenscheibe. 2. Wandverzierung. 3. Deckenverzierung. 4. Unterer Abschluss. 5. **Pfeiler.** 6. **Fries.** 7. Deckenverzierung. Sämmtliche Abbildungen sind dem Werke Prisse d' Avennes, Histoire de l'art Egyptien entnommen.

Digitized by Google

1

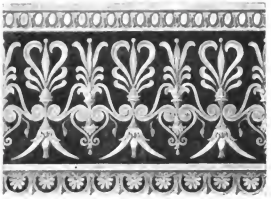
3

2

4

5

6



8

7

1. Plastischer Eier- und Perlstab als Wulstverzierung. 2. Herzblattornament als Karniesverzierung. 3. Oberer Abschluss einer Grabstele in Gestalt einer gesprengten Palmette mit Akanthus. 4. Bekrönung eines Pfeilers mit gesprengter Palmette und Akanthus. 5. Fries mit überfallender Palmette und Akanthus (vom Erechtheion). 6. Band mit Palmetten und Doppelvoluten, gemalt. 7. Band mit Mäanderornament, gemalt. 8. Fries mit gesprengten und überfallenden Palmetten und Eierstab (vielleicht römisch). (6 und 7 sind Vasenbildern entlehnt, die übrigen sind nach Gipsen gezeichnet.)

Digitized by Google

Digitized by Google

1.

2

4.

3

6

5.

7.

8.

9.

11.

10.

12.

13.

1.—3. Friesplatten aus Terrakotta (nach Gips) römisch. 4. Ölflasche (Lekythos), 5. Napf, 6. Amphora, 7. Ölgefäss (Aryballos) in Thon (Privatbes.) griechisch. 8. Ohrring in Edelmetall (aus Kertsch) griechisch. 9. Teil eines Halsschmuckes in Edelmetall (im Louvre), 10. Teil eines Gürtels in Edelmetall (im Louvre), 11. Hydria in Thon (Privatbes.) griechisch-römisch. 12. Teller in Thon (Privatbes.) griechisch. 13. Pfeilerbekrönung (nach Gips) griechisch-römisch.

Digitized by Google

1

2

3

4

5

1. Einfassung eines Mosaikfussbodens (Rouen). 2. Akanthusblatt (nach Gips). 3. Tischfuss (trapezophor) (nach Gips). 4. Teil eines Mosaikfussbodens, angeblich aus der Villa Hadrian in Tivoli stammend (Königl. Sculpturensammlung, Dresden). 5. Ornamentierte Gliederung (nach Gips).

Digitized by Google

1

2

3

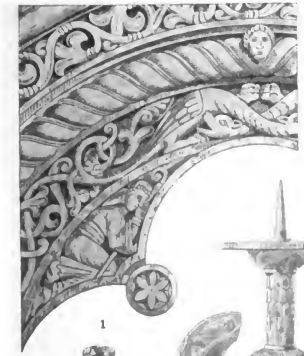
4

5

6

1. Löwenmaske m. Zugring in Bronze von der Palastkapelle zu Aachen, Anfang des 9. Jahrhunderts (nach Gips). 2. Deckel einer Siegelkapsel aus Elfenbein, 1. Hälfte des 12. Jhdts. 3. Konsole, 4. Teil eines Säulenschaftes, 5. Füllung einer Bogenlaibung von der Kirche zu Gelnhausen, 1. Hälfte des 13. Jhdts. (nach Gips). 6. Teil einer farbigen Wanddekoration nach P. Gelis-Didot et H. Lafillee, La peinture decor. en France.

Digitized by Google


1

2

3

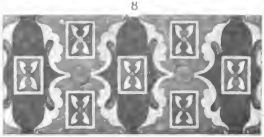
4

5

6

7

8


9

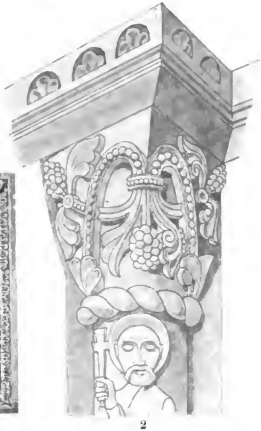
1. **Teil eines Bogens (Ely Cathedral),** 2. Säulenkapitäl (Worcester Cathedral) nach J. Kellaway Colling, Examples of English Mediaeval Foliage. 3. Hostiendose in Kupferemail. 4. Handleuchter in Kupferemail. 5. Freie Endigung (nach Gips). 6. Teil eines Säulenschaftes (Oxfordshire) nach J. Kellaway Colling a. a. O. 7. Vielfarbiger Seidendamast. 8.—9. Friese nach P. Gélis-Didot a. a. O.

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS.

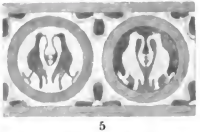
Digitized by Google

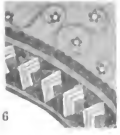
1


2

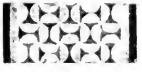
3

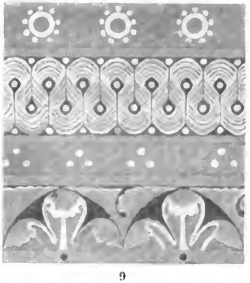
4

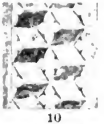

5


6

7


8


9


10

11

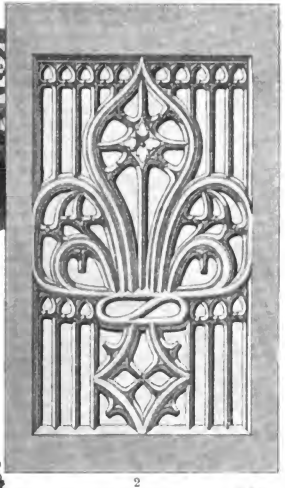
1. Diptychon in **Elfenbein.** 2. Oberer Teil einer Ecksäule (Herefordshire), 3. Oberer Teil eines Säulenschaftes (Ely Cathedral) nach J. Kellaway Colling a. a. O. 4. Säulenkapitäl (nach Gips). 5.—11. Teile einer farbigen Dekoration nach P. Gelis-Didot a. a. O.

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS.

Digitized by Google

1


2

3

4

5

6

7

8

9

1. Schlüsselschild in Schmiedeeisen. 2. Durchbrochene Holzfüllung. 3. Durchbrochene und vergoldete Holzbekrönung. 4. Holzschnitzerei, Bruchstück (nach Gips). 5. Monstranz in vergoldetem Kupfer. 6. Vogel in getriebenem Silber als Teil eines Schützenschmuckes (im Besitze der Schützengesellschaft zu Pulsnitz). 7. Seitenverzierung. 8. Rosette, 9. Konsole nach J. Kellaway Colling a. a. O.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF ILLINOIS

Digitized by Google

1

2

4

3

5

6

7

8

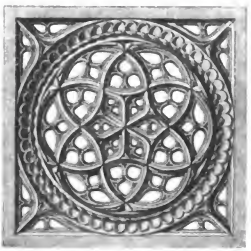
1. Durchbrochene Holzfüllung. 2.—3. Teile eines Frieses nach J. Kellaway Colling a. a. O. 4. Abendmahlskelch in vergoldetem Silber. 5.—6. Ofenkacheln, grün glasiert. 7. Zugring in Schmiedeeisen. 8. Stickerei.

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Digitized by Google

1


2

3

4

5

6

7

8

1. Schlüsselschild in Schmiedeeisen. 2. Durchbrochene Holzfüllung. 3. Thürring in Schmiedeeisen. 4. Schlossplatte in Schmiedeeisen. 5. Monstranz in vergoldetem Kupfer. 6. Holzfüllung (nach Gips). 7. Eckverzierung nach J. Kellaway Colling a. a. O. 8. Säulenkapitäl (nach Gips).

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

2

1

3

5

6

4

7

8

9

10

1. Majolikaschale aus Urbino. 2.—3. Intarsia aus dem Palazzo Riccardi, Florenz. 4. Applikationsstickerei. 5. Tintenfass in Bronze. 6. Füllung (nach Gips). 7.—8. Applikationsstickerei. 9. Bordüre von einem Bucheinband. 10. Truhenwand, Holzschnitzerei.

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

1

2

3

4

5

6

1. Füllung in Marmor (nach Gips). 2. Thürklopfer in Bronze. 3. Applikationsstickerei. 4. Intarsia aus dem Palazzo vecchio in Florenz. 5. Majolikaschale aus Urbino. 6. Tintenfass in Bronze.

Digitized by Google

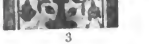
UNIVERSITY

Digitized by Google

1

2

3



4

5

8

6

7

9

10

1. Bunt glasierte Ofenkachel mit dem Wappen des Bischofs Ernst von Halberstadt (1480—1513). 2. Fries nach Virgil Solis. 3. Intarsia von einem Schweiz. Büffet von 1619. 4. Fries nach Virgil Solis. 5. Holzschnitzerei, deutsch, 1537. 6. Teil einer Steinfüllung, franz., aus St. Denis (nach Gips). 7. Silber getriebener und vergoldeter Becher, deutsch, (galvpl. Nachbildung). 8. Eckstück nach Virgil Solis. 9. Teil einer Steinfüllung, franz., aus Rouen (nach Gips). 10. Franz. Fayenceschale (moderne Nachbildung).

Digitized by Google

UNIVERSITY OF ILLINOIS

Digitized by Google

1. Teil eines Zinntellerrandes. 2. Kreussener Apostelkrug. 3. Silber getriebener, vergoldeter Pokal. 4. Kursächs. „Gleve", geätzt und vergoldet (K. hist. Mus. in Dresden). 5. Fries nach Aldegrever, 1536. 6. Stück einer Intarsiaverzierung von Hans Schieferstein (K. hist. Mus. in Dresden). 7. Teil eines Bucheinbandes von Jakob Krause (K. S. Hauptstaatsarchiv in Dresden). 8. Buntglasierte Ofenkachel wie Taf. XIII, 1.

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

1

2

3

4

5

1. Holzfüllung (nach Gips). 2. Goldstickerei. 3. Deckelbecher in getriebenem Silber. 4. Geätzte Partisane (K. histor. Mus. in Dresden). 5. Fries in mehrfarbig glasiertem Thon.

Digitized by Google

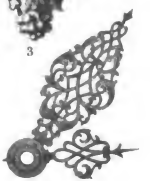
UNIVERSITY OF

Digitized by Google

1

3

2



4

5

6

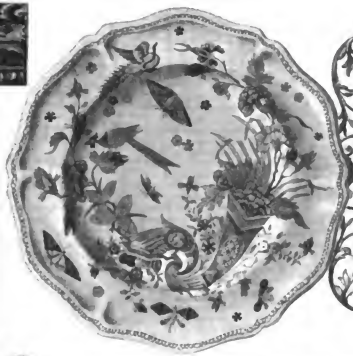
1. Teil eines Parkgitters in Schmiedeeisen (deutsch). 2. Ringverzierung eines Kammerherrnschlüssels. 3. Boulle-Konsole (K. S. Gardemöbel). 4. Uhrzeiger in Messing. 5.—6. Ornamentierte Gliederungen (nach Gips).

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

1


2

3

4

5

6

7

1. Rahmenleiste in Holz. 2. Teller in Fayence, Rouen. 3. Schmiedeeiserne Füllung. 4. Lichtschild in getriebenem Silber. 5. Teil einer Boulle-Konsole (K. S. Gardemöbel). 6. Schmiedeeiserne Füllung. 7. Ledertapete, gepresst und bunt bemalt (französisch).

Digitized by Google

UNIVERSITY

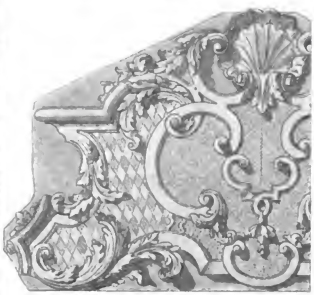
Digitized by Google

1

2

3

4



5

1. Teil einer Fayenceschale, Rouen. 2. Standleuchter in getriebenem Messingblech. 3. Füllung einer Boulle-arbeit, Rückwand in einer Stutzuhr. 4. Ledertapete, gepresst und bunt bemalt (französisch). 5. Teil einer Füllung aus Schleisheim (nach Gips).

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Holzkonsole, farbig, (modern). 2.—4. Ornamente in Silber. 5. Teil eines vergoldeten Holzrahmens, gefertigt von Deibel, Dresden. 6. Porzellan-Giesser, Wien. 7. Porzellangiesser, Meissen.

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

1. Ledertapete. 2. Lichtschild in getriebenem Silberblech. 3. Obere Endigung in vergoldetem Holze. 4. Sanduhr in bemaltem Schmiedeeisen (Privatbesitz). 5. Teil eines Tisches in mährischer Fayence. 6. Bekrönung eines vergoldeten Holzspiegelrahmens (Privatbesitz). 7. Terrine in Fayence.

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

1. Konsoletisch in 4farbigem Gold bemalt. 2. Messingbeschlag. 3. Medaillon von einer Meissner Porzellantasse. 4. Standleuchter in vergoldeter Bronze. 5. Füllung in geschnitztem Holze.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

1. Vorderansicht, 2. Seitenansicht einer Räuchervase in Meissner Porzellan. 3. Salzfassgestell in gegossenem Silber. 4. Taschenuhr in 4farbigem Gold und Email. 5. Handleuchter in getriebenem Silber. 6. Füllung in geschnitztem Holze.

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS.

Digitized by Google

1. Vorderansicht, 2. Seitenansicht eines Tafelaufsatzes in Sèvres-Porzellan. 3. Französischer Damast, 4. Ornament aus einem französischem Damast (nach Vorbildern in der Bibliothek der Kunstgewerbeschule). 5. Lehnstuhl (in Privatbesitz). 6. Lehnstuhl für Napoleon I. von David entworfen, Fontainebleau (wie 3. und 4.).

Digitized by Google

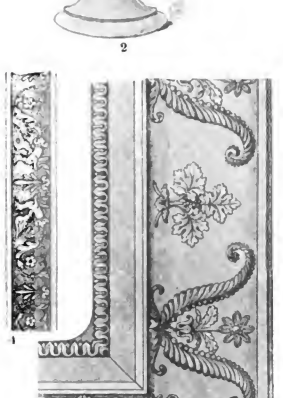
UNIVERSITY

Digitized by Google

1

2

3



4

5

1. Ober- und Untertasse in Wiener Porzellan. 2. Obertasse in Meissner Porzellan. 3. Deckelgefäss in Berliner Porzellan. 4. Fries an einem zinnernen Salzgefäss. 5. Teil eines vergoldeten Stuckrahmens.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF ILLINOIS.

Digitized by Google

1. Fries nach Prisse d'Avennes, L'art Arabe. 2. Fayenceteller, sog. Rhodosteller. 3. Fayencegefäss, sog. Rhodosgefäss. 4. Metallschale, graviert (wohl arabisch). 5.—7. Verzierungen von sog. Rhodostellern. 8. Fries nach Prisse d'Avennes a. a. O. 9. Sternfliese mit Metallflüster aus dem 15. Jahrh.

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

1

2

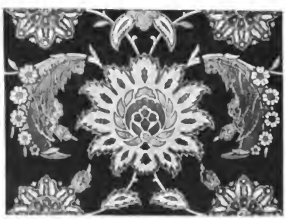
3

5

4

7

6



9

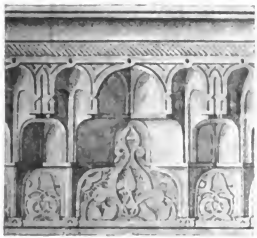
8

1. Goldbrokat aus dem 17. Jahrhundert. 2.—4. Verzierungen von sog. Rhodostellern. 5. Helm in teilweis vergoldetem Stahl (persisch). 6. Fayenceteller (persisch) um 1600, blau bemalt. 7.—8. Fries nach Prisse d'Avennes a. a. O. 9. Fayencefliese.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF ILLINOIS

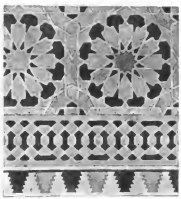
Digitized by Google



1

2

4



8

7

3

6

5

9

10

1. Teil eines Stalaktitengewölbes aus der Alhambra (nach Gips). 2.—3. Säulenkapitäle aus der Alhambra (nach Gips). 4. Sternförmige Verzierung, 5. Fries, 6.—7. Verzierung, 8. Wandverkleidung, aus der Alhambra (nach Owen Jones, Details and Ornaments of the Alhambra). 9. Fliese von einer Wandverkleidung. 10. Wandverkleidung aus der Alhambra (nach Gips).

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

1

2

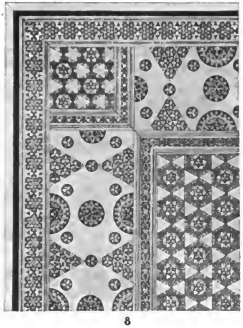
3

4

5

6

7



8

9

10

11

12

1. Gold und Silber broschierter Stoff. 2. Ohrring, 3. Sternförmiger Anhänger, 4. Fries (nach Jacob & Hendley, Jeypore enamels). 5. Elephant, in Elfenbein geschnitzt. 6. Bunt bemalte Thonvase (vielleicht Siam). 7. Verzierung (nach Racinet, D. polychrome Ornament, II, 7). 8. Teil eines Buchdeckels in Elfenbeinmosaik. 9.—10. Verzierungen (nach The journal of Indian Art). 11. Dose, in Elfenbein geschnitzt, um 1700. 12. Fries (nach Racinet a. a. O.).

Digitized by Google

UNIVERSITY OF ILLINOIS

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Digitized by Google

1

2

3

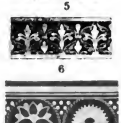
4

5

6

7

8


9

10

11

1. Lancierter Seidenstoff. 2. Griff eines Papiermessers in Sandelholz. 3. Ohrring. 4. Teil eines Halsschmuckes (nach Jacob und Hendley a. a. O.). 5. Griff eines Papiermessers in Horn mit Elfenbeinauflage. 6. Gemalte Verzierung von Holz. 7. Teil eines Zinnbechers (nach Dolmetsch, Ornamentenschatz). 8. Unterteil einer Wasserpfeife in graviertem Zinn aus dem 17. Jahrhundert. 9. Gemalte Verzierung auf Holz. 10. Bemalter Metallschild (Privatbesitz). 11. Mittelstück eines Teppichs aus dem 16. Jahrh. (nach Dolmetsch a. a. O.).

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

1., 4. u. 10. Verzierungen (nach Owen Jones, Chinese ornaments). 2., 3., 5., 6. u. 11. Verzierungen von Porzellangefässen. 7. Porzellanvase aus dem 16. Jahrhundert. 8.—9. Bemalte Elfenbeinfiguren, Kanton. 12. Stickerei, modern, Kanton. 13. Porzellanteller aus dem 18. Jahrhundert.

Digitized by Google

UNIVERSITY

Digitized by Google

1

2

4

3

5

6

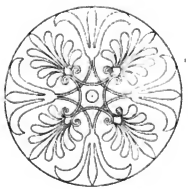
7

1. Vögel in Blumenzweigen nach einem farbigen Holzschnitt (Baïlie, Hiaku cho-gwa fu). 2. Porzellanschale, Arita, aus dem 17. Jahrhundert. 3. Porzellanvase, Owari, Ende des 18. Jahrhundert. 4. Hahn in Bronze aus dem 17. Jahrhundert. 5.—6. Metallplatten, modern. 7. Verzierung nach einem farbigen Holzschnitt (wie Nr. 1).

Digitized by Google

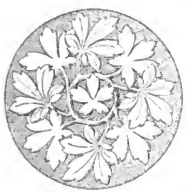
UNIVERSITY

Digitized by Google


1

2

3

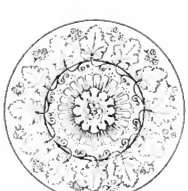

4

5

6

7

8


9

1. Griechische Rosette. 2. Römische Rosette. 3. Romanische Rosette. 4. Gotische Rosette. 5. Renaissance Rosette. 6. Barock Rosette. 7. Rokoko Rosette. 8. Louis XVI. Rosette. 9. Empire Rosette.

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY

Digitized by Google

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 066320612

Digitized by Google